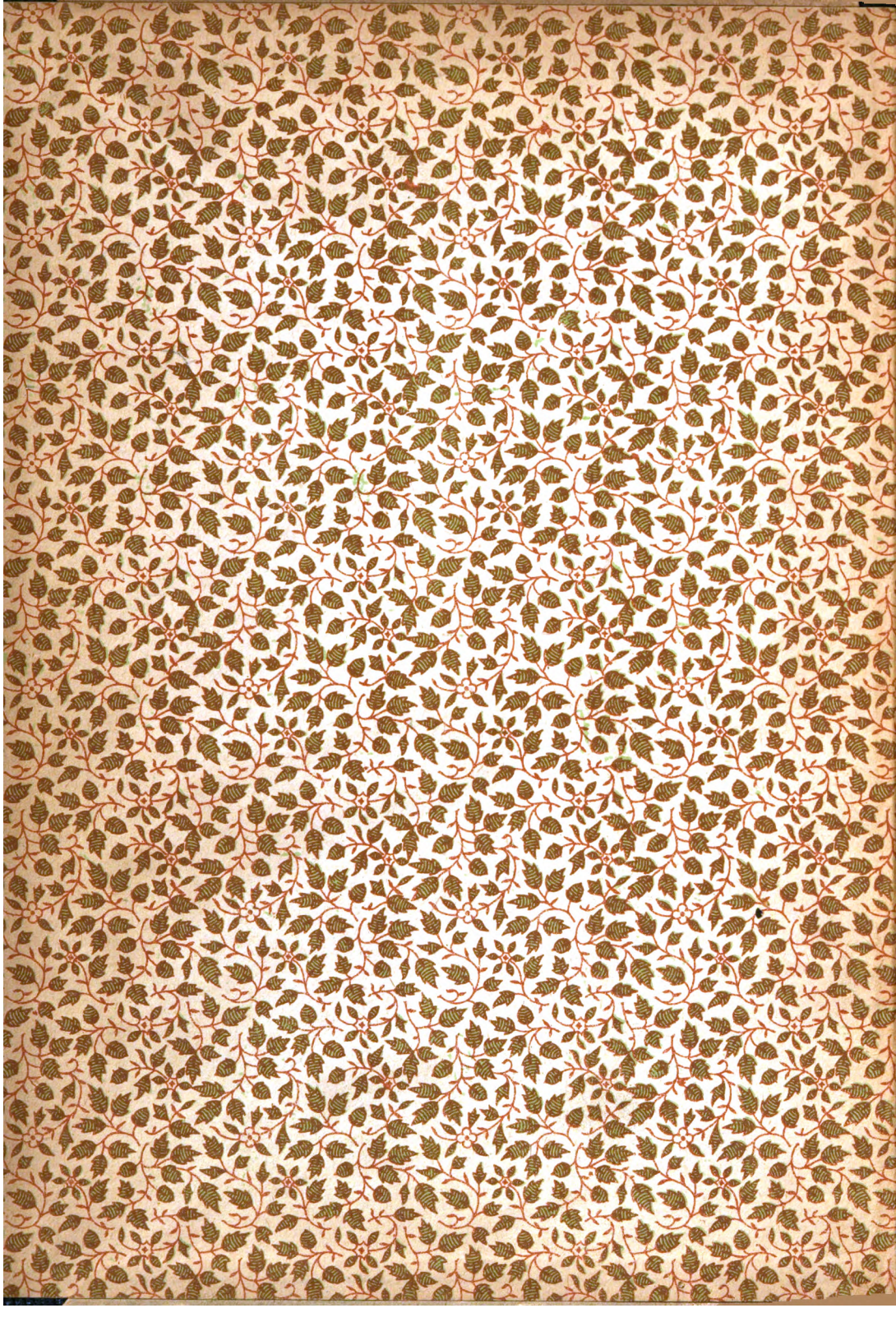
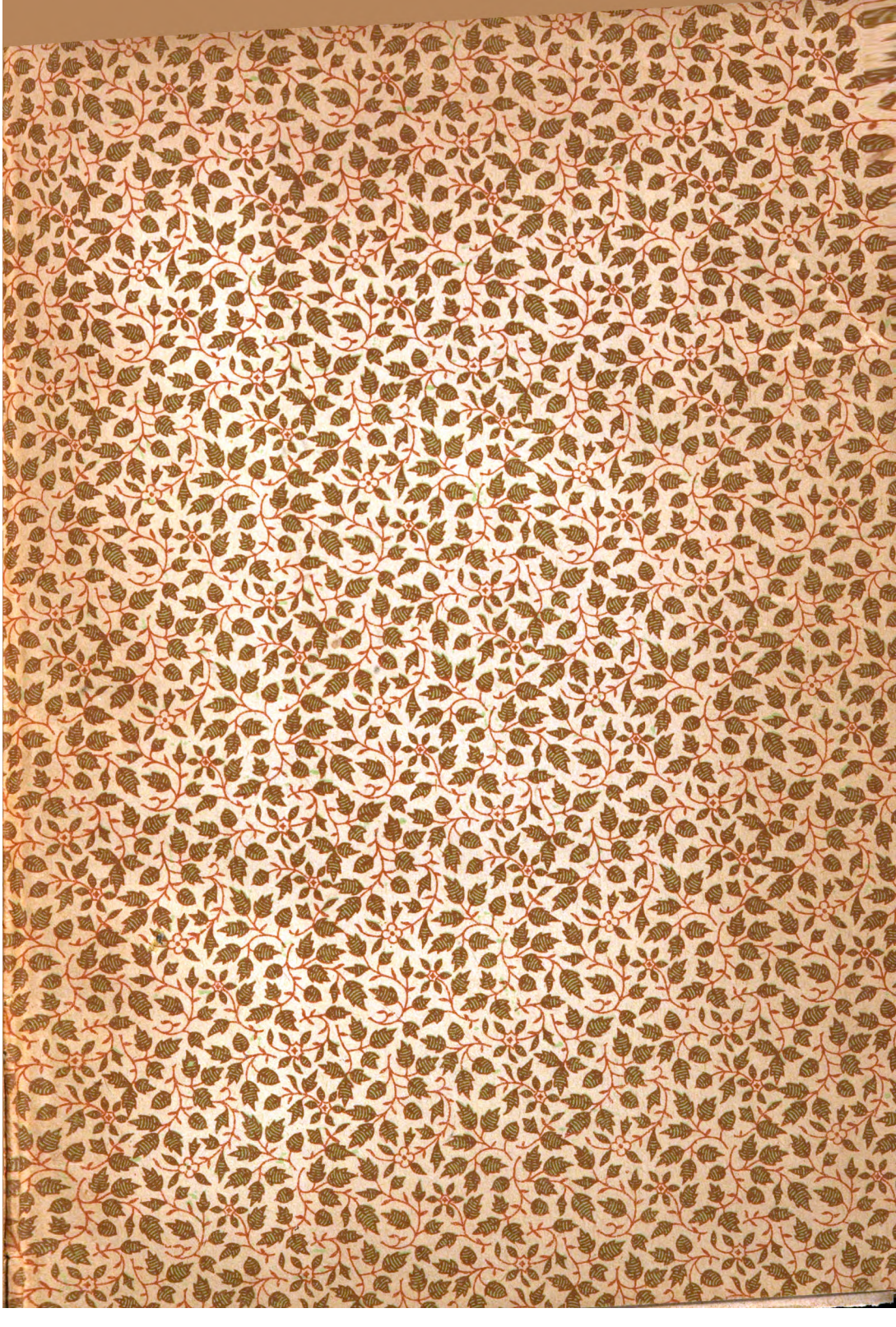
BIELEFELDER BLÄTTER FVR THEATER VND KVNST

2. Jahrgang





Herrn Doctor Altmann

Ergebenst

d. Herausgeber.

EINLADUNG

J.D.Küster Nachf., Bielefeld

BRIEFPAPIERE
lose und in Geschenk-Packungen
Schreibtisch-Garnituren
Moderner Büro-Bedarf
Ideal- u. Erika-Schreibmaschine

Vom 15. September ab im neu eröffneten Ladenlokal Niedernstrasse 25 (früher Emil Frank)

J.D.Küster Nachf., Bielefeld

Anfang Oktober Neu-Einrichtung
und Ausbau der Abteilung
BUCHHANDLUNG
im neu eröffneten Geschäftslokal
Niedernstrasse Nr. 25

Schöne Literatur, Operntexte, Abonnements auf Kunst-, Musik- und Literatur-Zeitschriften.

Zehn Exemplare auf Luxuspapier, handnumeriert, für Bibliophilen

Illustrationen werden künstlerische u. kunstgewerbliche Erzeugnisse Bielefelds vorführen, Porträts hervorragender Künstler und Literaten, die bedeutendsten Szenenbilder aus dem Stadttheater etc.

Der II. Jahrgang der nunmehr „Bielefelder Blätter für Theater und Kunst“ betitelten Zeitschrift umfaßt 16 Nummern, die in regelmäßigen Abständen zwischen dem 15. September und dem 15. Mai erscheinen werden. Den Heften liegen Illustrationen auf Kunstdruckpapier bei.

Obgleich bei der Auswahl des zu verwendenden Materials keine Opfer gescheut wurden und trotz aller, der künstlerischen Herstellung gewidmeten Sorgfalt, kostet das Heft im Einzelverkauf doch nur 50 Pfg. ohne jeden Aufschlag. Doppelhefte werden nicht herausgebracht. Da ein derartig niedriger Preis keine weitere Ermäßigung gestattet, beträgt der Abonnementpreis auf alle 16 Hefte 8,— Mk. Dafür hat aber der Abonnent den Vorteil, die Zeitschrift (und mit ihr den Theaterspielplan und das Konzertprogramm für 2 Wochen) einige Tage vor dem öffentlichen Erscheinen regelmäßig frei ins Haus zugestellt zu erhalten.

Was an künstlerischen, kunstgewerblichen, musikalischen, literarischen und vor allem theatralischen Ereignissen im Laufe des Winters in unserer Stadt vor sich gehen wird, soll in den „Bielefelder Blättern“ seinen Niederschlag finden. Neben den bisherigen Mitarbeitern werden nun auch eine ganze Anzahl hiesiger Künstler und Literaten wirken. Die

BIELEFELDER BLÄTTER
FÜR THEATER UND KUNST
HERAUSGEGEBEN IM STADT-THEATER

HAUPT-SCHRIFTLEITER: OBERREGISSEUR
WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

II. JAHRGANG
1919/20

COPYRIGHT BY
BIELEFELDER VERLAG FÜR THEATER UND KUNST
1920

J. D. Küster Nachf. Bielefeld

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Bab, Julius: Shaws Helden 40
Barth, Hans: Erinnerungen an Ruggero Leoncavallo 83
Becker, Dr. Heinrich: Die erste Kunstausstellung der Künstlergruppe „Rote Erde" in Bielefeld 5
Bock, Prof. Dr. Franz: Ludwig Godewols 56
— August Böckstiegel 110
— Hans Thoma, zu seinem achtzigsten Geburtstage 190
— Aus Bielefelds städtischem Kunstbesitz I. 269
Bry, Carl Christian: Dramaturgische Schattenspiele 211
Cahnbley, Max: Eugen Onègin 181
Devrient, Hans: Zwei theatergeschichtliche Erinnerungsbilder . . . 355
Ebers, Fritz: Der Blücher der Poesie 342
Feld, Leo: An die Schriftleitung der Bielefelder Blätter 49
Fischer, Fred: Das Weihnachtsspiel 165
— La Traviata 325
Fischer, Karl: Der Ruf von der Tribüne 189
— Lustbarkeit 257
— Der Teufel auf dem Theater 308
Gäfgen, Hans: Anton Wildgans als Lyriker 75
Glück, Dr. Guido: Shylock 231
Golther, Prof. Wolfgang: Der fliegende Holländer in Sage u. Dichtung 155
Göttig, Willy Werner: Die szenischen Bemerkungen in den beiden ersten Drucken von Shakespeares „Hamlet" 236
— Tosca 329
Graetzer, Franz: Zu Shaws Helden 38
— Zu „Jacobs Traum" 208
— Heimkehr 275
— Strophen der Liebe 276
Groß, Dr. Edgar: Goethes „Clavigo" als Bekenntnisdichtung 12
— Grillparzers „Sappho" 22
— Grillparzers „Medea" 180
Grube, Max: Lieb' ist blind 207
— Bielefelder Erinnerungen 344
Günther, Dr. Johannes: Mephistos Doppelwesen 311
Habermann, Dr. Paul: Flotows „Martha" 16
— Mascagnis „Cavalleria rusticana" 80
— Zum Programm des dritten Abonnementskonzertes . . 136
— Verdis „Aida" 185
— Die Musik zu Goethes „Faust" 314
Handl, Willi: Der Räuber Karl Moor 73
Hauptmann, Carl: Film und Theater 217
Heine, Heinrich: Shakespeares Mädchen und Frauen: Julie 101
Herz, Peter: Abschied 279
— Stille Nacht 280
Himmighoffen, Thur: Jacob Michael Reinhold Lenz: „Anmerkungen übers Theater" I 241
„ „ „ II 255

1260318

Seite

Hoffmann Harnisch, Wolfgang, Die neue Spielzeit u. der neue Jahrgang 1
— Richard Wagners „Lohengrin" 13
— Zur Aufführung der „Walküre" 42
— Ein Bielefelder Silberschmied 53
— Carl Seydelmann als Carlos in Goethes „Clavigo" 88
— Erich Lossie 114
— Ein unveröffentlichtes Gedicht von Th. Fontane 150
— Eine kleine Welt in den Bergen 194
— Zur Ausstellung Lewerenz 216
— Graph. Ausstellung in der Fischerschen Kunsthalle 265
— Aus unserer Bücherkiste I 347
— Victor Tuxhorn 362
— Aus unserer Bücherkiste II 402
Hoffmann, Paul: Ein ungedruckter Brief von Theodor Fontane . . . 151
— Theodor Fontane und der Schauspieler 152
— Bernhard Hoeft 221
Impekoven, Toni und Carl Mathern: Wie wir einen Schwank schreiben 48
Kilian, Dr. Eugen: Zur Inszenierung des „Hamlet" 33
— Romeo und Julia und das dramaturgische Problem des Stückes 103
— Dichtung und Umwelt 262
— Gretchens erster Auftritt 306
Klarhorst, Dr. ing. Ludwig: Die neuen Glasfenster der Stadt Bielefeld 86
Knudsen, Dr. Hans: Schillers „Braut von Messina" 135
Lamping, Prof. W.: Vorbemerkungen zu den Abonnements-Konzerten des städtischen Orchesters 25
— Zum 2. Musikvereins-Konzert am 26. Oktober 84
— Das Programm des II. Abonnements-Konzertes 139
— Das Programm des IV. Abonnements-Konzertes 181
— Zum 7. Abonnements-Konzert am 23. April 339
Lert, Dr. Ernst: Das Schäferspiel „Bastien und Bastienne" aus „Mozart auf dem Theater" 174
Levetzow, Carl M.: Leo Feld 50
Lindner, Paul: Zu „Rosmersholm" 20
— Rainer Maria Rilke 94
— Molière 178
— Walter von Molo 194
— Ibsens „Peer Gynt" 340
Märker, Friedrich: Tragiker und Komiker 401
Mathern, Carl und Toni Impekoven: Wie wir einen Schwank schreiben 48
Merbach, Paul Alfred: Ueber die gegenwärtige ungarische Dramatik 18
— Vom Puppenspiel 77
— Hermann Sudermanns „Ehre" und „Katzensteg" 131
— Die Mignon-Oper von Ambroise Thomas 162
— Ad. Wilbrandts „Trauerspiel in 5 Aufzügen" Arria u. Messalina 188
— Narziß 233
— August Strindbergs „Scheiterhaufen" 327
Meyer, Fritz: Ich hatt' eine Heimat 25
Meyer, Wilhelm: Der selbstbewußte Beethoven 337
Mordo, Renato: Komödiantenlieder: Der Vorhang 12
Morisse, Dr. Anne-Marie: „Wölfe" von Romain Rolland 109
Niebuhr, Carl: Der dritte Richard 398
Perl, Carl Johann: Der Zigeunerbaron von Johann Strauß 23
— Franz Schuberts letztes Lebensjahr 43
— Die Fledermaus von Johann Strauß 163

Seite

Peters, Dr.: Homer als Dramatiker 258
Schabbon, Frida: Die Zeit der leeren Zweige 274
Schiller, Friedrich: Zu seinem „Wallenstein“ 125
Schlesinger, Hans: Zur Aufführung der „Eroica“ 51
— Zur Aufführung des „Stier von Olivera“ 70
— Zur Aufführung von Haydns „Schöpfung“ 140
— Zum V. Abonnements-Konzert 239
— Tristan und Isolde 353
Schreck, C.: Zu Goethes „Egmont“ 335
Schwiefert, Fritz: Der Umsturz der Szene 358
Seitz, Robert: Gedicht 57
— Gott und die Kinder 278
Stahl, Dr. Ernst Leopold: Shakespeares Richard III. 397
Sternfeld, Prof. Rich.: Rich. Wagners Bühnenreformversuch v. 1848. I. 65
— „ „ „ „ „ II. 105
Strasser, Stefan: Dramaturgisches zu „Figaros Hochzeit“ I. 133
— „ „ „ „ II. . . . 159
Voelcker, Dr. Bruno: Ueber Lortzings „Waffenschmied“ 129
— Ueber Beethovens bühnendramatische Absichten 333
Watzdorff-Bachoff, Erika von: Licht von einstmals 272
— In deiner Hand 273
— Ich weiss 281
Wildgans, Anton: Erlauschtes Glück 116
— Vom kleinen Alltag 117
Wolzogen, Hans von: Goethes „Helena“ im Naturtheater 317

Aphoristisches 113
„ Bakunin 141
„ Laube 108, 150, 179, 187
„ Schiller 69, 327
„ Faust-Aufführung, die erste deutsche 303
Kunstbeilagen-Text: Eingebildete Kranke 179
„ Zur Uebersichtstafel 253
„ Zu Nr. 35 326

KUNSTBEILAGEN

1. Zwei kluge Jungfrauen vom Magdeburger Dom.
2. Dekoration des II. Aktes Lohengrin (Bielefeld).
3. Silberarbeiten von Willi Schabbon.
4. Carl Seydelmann als Carlos.
5. Dekorationen zu Hamlet nach Entwürfen von Oberregisseur Harnisch.
6. Erich Lossie: Plastiken.
7. P. A. Böckstiegel-Bielefeld: Bildnis meiner Mutter.

8./9. Der eingebildete Kranke, Aufführung in Versailles 1674.

10. „Eine kleine Welt in den Bergen".
11. Heinz Leverenz, Tuschzeichnung: Straßenarbeiter.
12. — — Tuschzeichnung: Kuhhirt.

13./14. Ein unveröffentlichtes Lied Max Regers.

15./16./17. Mimische Darstellungen des Direktors und Ritters Herrn Iffland: Jude Shylock.

18. Brockmann als Hamlet.
19. Regers Büste von Richard Engelmann.
20. Ernst Jacob, Radierung: Weiden im Schnee.
21. August Becker, Holzschnitt: Weide im Sturm..
22. Ludwig Dill, Gemälde.
23. Walter Leistikow, Gemälde.
24. Hans Nadler, Gemälde.
25. Ludwig von Hofmann, Gemälde.
26. Hermann Stenner, Gemälde.
27. Otto Modersohn, Gemälde.
28. Ludwig Dasio, Plastik.
29. Ludwig Godewols, Gemälde.
30. Rembrandt, Faust (Radierung).
31. Eugène Delacroix, Illustrationen zu Faust.
32. — — " " "
33. Friedrich Mitterwurzer als Mephisto.
34. Josef Kainz als Mephisto.
35. Faust und Margarethe; junger und alter Faust.

35a. Böckstiegel: Bildnis meiner Eltern.

36. Corona Schröter, Selbstbildnis; Johanna Meyer a. Astarte in Byrons "Manfred"
37. Rosa Bertens in „Scheiterhaufen".
38. Vier Zeichnungen Moritz von Schwinds zu Beethovens „Fidelio".
39. Hermann Stenner: Bielefeld mit Sparenburg (Gemälde)
40. Viktor Tuxhorn, Lithographie: Niedernstraße im Fahnenschmuck.
41. F. Hodler: Gemälde.
42. C. Meunier: Plakette.
43. Adele Sandrock als Medea.
44. Viktor Tuxhorn: Kartoffelernte (Gemälde).
45. Richard III. (Porträt), Garrick als Richard III.
46. Alois Wohlmuth als Richard III.
47. Ernst von Possart, Adolf Klein und Josef Kainz als Richard III.
48. Ferdinand Bonn, Max Grube und Paul Wegener als Richard III.

ILLUSTRATIONEN IM TEXT

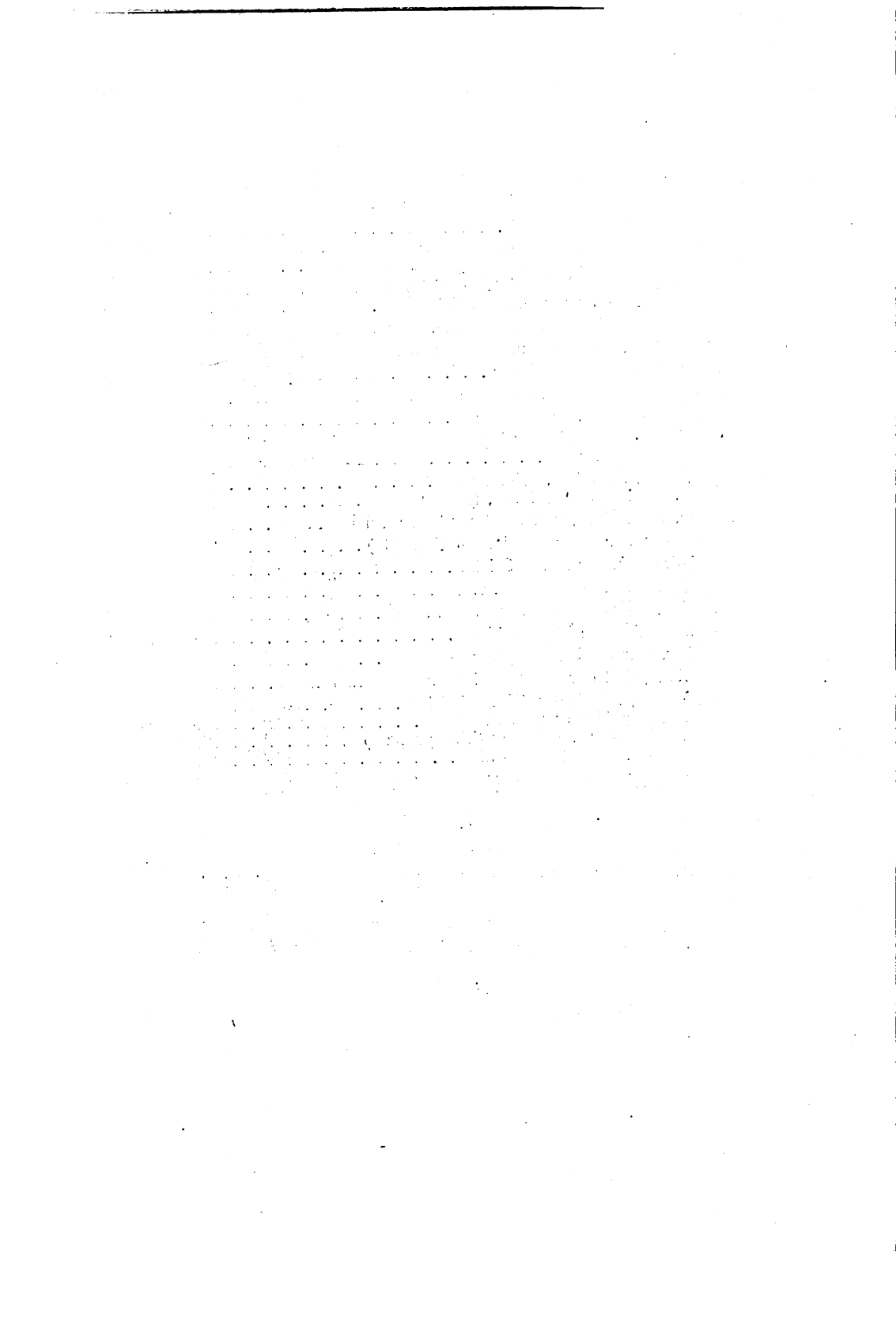
Seite

Becker, August, Neujahrsgruß 173
— Hexenküche (verkleinerter Holzschnitt) 306
— Hexenzug „ „ 309
Böckstiegel, August, Mein Vater (Zeichnung) 330
„ Zwei Frauen (Federzeichnung) 331
Cornelius, Peter, Vorspiel auf dem Theater 307
Dessoir, Ludwig, als Faust und Mephisto zugleich 313
„Dornröschen", Szenenbild aus 198
Faust, Titelblatt der ersten Ausgabe des 303
Fontane, Th., Gedicht, (Faksimile) 149
Günther, Dr. Johannes, Uebersichtstafel zur Geschichte der deutschen Schauspielkunst . . . . . Beilage, vor Seite 253
Konewka, Paul, Mephisto, (Silhouette) 308
— Mephisto und Schüler, (Silhouette) 311
Marr, Hans, als Chiron, und Ferdinand Gregori als Faust 323
Mozart (nach einem zeitgenössischen Gemälde) 177
Pecht, Friedrich, Helena n./e. Stiche 319
Puhonnys, Jvo, Marionettentheater 79
Schütz, Eduard, erster Darsteller des Faust 305
Slevogt, „Mephisto" (Lithographie) 314
Steinkühler, Theo, „Reiter" (Holzschnitt) 9
Theaterzettel, die, der ersten beiden Faustaufführungen 322
Tuxhorn, Viktor, „Schiffer" (Holzschnitt) 8
— „Kunstphilister" (Holzschnitt) 11
— Professor W. Lamping (Lithographie) 86
— „Jungfrauen" (Holzschnitt) 363

*

Der Entwurf des Außentitels ist von Theo Steinkühler

*



BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN-HARNISCH

SEPTEMBERHEFT 1919

Die neue Spielzeit und der neue Jahrgang

Heute ist die Wende zwischen den vorläufig in Aussicht genommenen beiden Jahren städtischer Eigenregie im Bielefelder Theater!

Die verflossene erste Spielzeit nahm ihren Anfang mitten in Kriegsnöten zur Zeit der Waffensiege des kaiserlichen Deutschlands; sie wurde beschlossen mitten in Revolutionsnöten der jungen Republik.

Nun sich zur Eröffnung des neuen zweiten Spieljahres der Vorhang zum ersten Male wieder hebt, hat Deutschland den Frieden. Heute beginnt wieder eine Friedensspielzeit: die erste Spielzeit im Frieden!

Dieser Friede sieht unser Vaterland in einem Zustande weitgehendster äußerer und innerer Vernichtung. Außer dem politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch ist eine furchtbare tiefgehende seelische Zerrüttung über unser Volk gekommen. Die Freude an der Arbeit, die gerade dem Deutschen vor allen andern eigen war, ist verloren, das genügsame Streben nach geringem, aber ehrlichem Gewinn ist dahin, die Wogen allgemeiner Freude an niedrigen und niedrigsten Vergnügen gehen höher den je, fieberhafte Unruhen durchrasen das Land, Genußsucht und wüster Taumel herrschen.

Und alle Vaterlandsfreunde, ob sie nun zu äußerst der Rechten, oder der Linken stehen, ob sie dem Uebermaß militaristischer oder sozialistischer Bearbeitung des Volkes die Schuld am äußeren Zusammenbruch geben, alle erkennen die innere Erkrankung als den weitaus schmerzlicheren, als den weitaus gefährlicheren Umstand an.

Ebenso sind sie sich auch darin einig, daß es zunächst vor allem Andern gilt, die Kräfte restlos für den innern Wiederaufbau zu

erfassen, alle Herzen und Hände zu vereinigen zu dem großen Werke der Wiederherstellung eines gesunden Seelenzustandes.

Die geistige Wiedergeburt ist nötig voran um ihrer selbst willen. Ein Volk unserer kulturellen und künstlerischen Vergangenheit und Bedeutung darf schon aus Scham in einem Zustande, wie wir ihn gegenwärtig bieten, nicht weiterleben. Ferner aber ist die innere Genesung auch die unerläßliche Voraussetzung für alle nationale politische und wirtschaftliche Machtentfaltung, denn nur ein Volk mit gesunden Sinnen, das an seiner Seele keinen Schaden leidet, ist fähig, sich ein Staatswesen zu bilden, das dauernden Bestand gewährleistet. Ist aber diese Voraussetzung der seelischen Gesundheit erfüllt, dann wird der politische Aufschwung eine unschwere, selbstverständliche Folgeerscheinung sein.

Welches Volk aber vermag seiner seelischen Erkrankung eine so reiche Zahl köstlicher Heilmittel entgegenzusetzen wie das deutsche? Eine Nation die über einen so unermeßlichen Schatz von kulturellen Gütern verfügt, wie wir, hat kein Recht, an seiner Zukunft zu zweifeln. Denn wir Deutschen sind reicher als Alle. Wir, die wir Brüder sind Walthers und Gottfrieds, Luthers und Dürers, Lessings und Goethes, Kleists und Schillers, Hebbels und Wagners und Kants, Bachs und Beethovens, Heydns und Mozarts, die wir ihre Sprache sprechen, ihre Lieder singen, wir, die wir erzogen sind im Anblick gotischer Dome, die wir unsere Jugendjahre erfüllen durften mit den Herrlichkeiten Fausts — wir, die wir in unserm Reichtum Gastfreundschaft gewähren durften griechischen Göttern und italienischen Malern, Dante und Rembrandt und Shakespeare, daß sogar politische Fremdlinge, wie Gottfried Keller sich als Söhne unseres Volkes betrachteten, wir, wir sollten verzagen? Wehe uns, wenn wir kleinmütig wären, dann erst wären wir verloren und erst dann verdienten wir den Untergang!

Nein, das kann keine Frage sein, ob Rettung ist, auch nicht, woher sie kommt — einzig darum handelt es sich, wie wir das mögliche, notwendige Rettungsmittel der Ausnutzung unseres Geistesbesitzes Allen ausnahmslos darreichen, auf welche Weise wir alle unsere deutschen Brüder der ihnen gehörenden Reichtümer teilhaftig machen, durch welche Maßnahmen wir die eine notwendige große Sozialisierung, nämlich die unserer unermeßlichen Geistesschätze, bewerkstelligen können.

Unter allen Kunstformen übt keine eine so nachhaltige tiefe Wirkung auf den Einzelnen wie auf die breite Masse aus, wie die der dramatischen Darstellung. Von allen ist aber auch keine in Deutschland so freventlich mißbraucht, so leichtsinnig vertan worden, wie sie. Gerade die Schaubühne, von der die tiefsten Erschütterungen

stärksten Kraftströme ausgehen, ist dem Geschäft in die [redacted] geliefert, das in einem solchen Maße vergiftend gewirkt hat, wir die Verheerungen noch nicht einmal in ihrem vollen Maße kennen können.

Dafür aber, daß gerade hier in Bielefeld die glückliche Sachlage geschaffen ist, daß unser Theater von der städtischen Gesamtheit getragen wird, und daß damit alle Mittel gegeben sind, zu wirken und zu schaffen, dafür wollen wir in diesem Zusammenhang dankbar der Stadtväter gedenken, die mutig in Zeiten schwerer Kriegsnöte die Opfer, die eine zweckdienlich geleitete Schaubühne notwendigerweise mit sich bringt, auf sich nahmen und die trotz des materiellen Zusammenbruches auch weiterhin dem Theater Stütze und Förderung sind.

Es ist selbstverständlich, daß die Auswahl des Personals und die Zusammenstellung des Spielplans lediglich nach dem Gesichtswinkel dieser hohen Aufgabe einer städtischen Schaubühne getroffen wurden. Es ist Vorsorge getroffen, daß das Personal des Schauspiels und der Oper, des Chors und des Orchesters derart beschaffen sind, daß alle großen und größten klassischen und modernen Werke eine würdige Darstellung finden können.

Bis Weihnachten sind von klassischen Werken: „Clavigo", „Sappho", „Hamlet", „Nathan der Weise", „Die Räuber", „Der Richter von Zalamea", „Die Braut von Messina", „Egmont" und „Die Maccabäer" in Aussicht genommen. Unter den Modernen wurden ausgewählt: „Rosmersholm", „Helden" von Shaw, „Wölfe" von Rolland, „Liebe" von Wildgans, „Die Frau ohne Bedeutung" von Wild, „Katzensteg" und „Ehre" von Sudermann und „Peer Gynt" von Ibsen. Einmal, in Wilds „Frau ohne Bedeutung" wird Herr Direktor Starnburg als Gast selbst auftreten, in der „Braut von Messina", in „Katzensteg" und „Ehre" wird Herr Gebhardt aus Hamburg gastieren. Im Lustspiel wird „Gatte des Fräuleins" von Dregely, „Drei Zwillinge" von Impekoven, „Ein Lustspiel" von Benedix herauskommen. Die Reihe der für Bielefeld geplanten Uraufführungen wird mit „Abend", einem Drama von Leo Feld, eingeleitet.

Für Gastspiele im Schauspiel werden des Weiteren Verhandlungen mit Werner Krauß vom Deutschen Theater in Berlin, mit Leopoldine Konstantin und Hermine Körner gepflogen.

Die Oper eröffnet mit „Lohengrin"; „Martha", „Zigeunerbaron", „Aida", „Der Waffenschmied", Der Stier von Olivara" von d'Albert, „Cavalleria Rusticana", „Eugen Onegin", „Der fliegende Holländer" und „Walküre" und „Siegfried" folgen bis zum Jahresschlusse.

In der Oper stehen uns Gastspiele des Kammersängers Walter Kirchhoff, vom Kammersäger Krauß, von Heinrich Knote vom Hof-

theater in München, von Fritz Vogelstrom und von Aldine Sanden vom Stadttheater in Leipzig bevor.

Zur Erhöhung der technischen Leistungsfähigkeit wurden Umbauten der Bühne während des Sommers vorgenommen. Nach Entwürfen des Herrn Stadtbaurat Schulz wurden im eigenen Atelier des Theaters neue Dekorationen zum II. Akt Lohengrin und für zwei ganze Akte Aida angefertigt. Zu diesen beiden Opern wurden sämtliche Trachten neu angeschafft. Ebenfalls wurden kostümlich erneuert „Richter von Zalamea" und Clavigo".

Ist somit auf theatralischem Gebiete alles getan, was dem Theater selbst, der Stadt und damit dem Vaterlande zum Heil gereichen kann, so soll darüber hinaus diese Zeitschrift an ihrem Teil eine weitere Vollendung dieser Aufgabe bewirken. Die „Bielefelder Blätter" werden von nun an nicht nur durch einleitende und erklärende dramaturgische Aufsätze den Spielplan des Theaters begleiten, sie sollen vielmehr die Ereignisse in unserer Stadt auf allen andern Kunstgebieten durch Beleuchtung und Aufklärung in ihrer Wirkung nachhaltiger und tiefer gestalten. Der innerhalb der Mauern unserer Stadt aufgespeicherte Kunstbesitz, die Erzeugnisse künstlerischer und kunstgewerblicher Art, Ausstellungen, Konzerte und Vorträge sollen besprochen und dadurch breiten Schichten näher gebracht werden. Zur Erreichung dieses Zieles erschien es uns unerläßlich, die Zeitschrift mit Illustrationen zu versehen. Ganz besonders aber sollen auch die künstlerisch und literarisch tätigen Bürger unserer Stadt selbst zu Worte kommen. Denn vom Einfluß derer, die als bekannte Persönlichkeiten hinter ihrem geschriebenen Wort lebendig vor der Vorstellung unserer Leser stehen, versprechen wir uns ganz besonders starken Einfluß.

So wollen wir mit allen Mitteln versuchen, die breitesten Schichten zusammenzuschließen zu gemeinsamen Kunstgenuß, wollen sie nach unserer Kraft und in unserem Kreise hinführen zur Erlösung durch das künstlerische Erlebnis. Kunst nicht als Privilegium enger Gesellschaftsschichten, sondern Kunst *im* Leben und *mit* dem ganzen Leben. Denn Kunst ist Lebensbejahung. Wenn alle in allen Ständen uns helfen und uns unterstützen im gleichen Streben, dann wird der Tag nicht allzu fern sein, da das ganze Volk sich wieder zu jener nationalen Höhe aufrichtet, die ihrerseits dann die große künstlerische Blüte ermöglicht.

Die Beziehungen sind ja durchaus wechselseitig: Die Kultur, die Kunst, zunächst durchaus nationalen Ursprungs, immer einzig erwachsen und geboren aus dem Boden der Nationalität, überlebte oft die eigene Mutter und verlieh ihr Unsterblichkeit. (Daher blieben

denn auch Nationen, die sich keine Künstler gebaren, eigentlich unfruchtbar und starben meist vor ihrem Ende.) Umgekehrt aber führte zuweilen die Verachtung seelischer Güter der eigenen wie der fremden künstlerischen Eigentümlichkeiten, unmittelbar zum politischen Zusammenbruch. Wir, die wir besiegt sind, aber glauben nicht, daß der liebe Gott mit den meisten Bataillonen geht, wir glauben an die Kraft seines göttlichen Geistes. Im Göttlich-Unvergänglichen, das sich in der Kunst am innigsten darstellt, liegt die Wurzel unserer Kraft, da liegt all unsere Zukunft. Wolfgang Hoffmann Harnisch.

Die erste Kunstausstellung der Künstlergruppe „Rote Erde" in Bielefeld.

von Dr. Becker.

Die Rote Erde hat ihre Vergangenheit. Als kunstgewerbliche Vereinigung suchte sie bis zum Eintritt des Krieges alljährlich einmal die Tugend der Bielefelder Bürgerschaft in nachtlangen Buernvagnöigen auf die Probe zu stellen. Nach fünf schweren, erlebnisvollen Jahren haben sich ihrer mehr als ein Dutzend als gereifte Männer wieder zusammengefunden zu ernstem Tun. Wer früher mit ihnen lustig gewesen ist, wird jetzt, wo sie den Ertrag ihrer Arbeit vor uns ausbreiten, nicht wie ein Fremder beiseite stehen. Rote Erde — ein inhaltsvolles Wort. Vor zwanzig Jahren hätte man von einer Künstlergruppe solchen Namens eine entschiedene Heimatkunst etwa in der Art der Worpsweder erwartet. Mittlerweile ist die Wirksamkeit der Worpsweder Malerkolonie schon ein Stück Kunstgeschichte geworden, und von Heimatkunst im Sinne des seinerzeit allzu abgegriffenen Schlagwortes spricht man noch nicht wieder gern. Was die Bielefelder Künstlergruppe zusammenhält, ist doch wohl ihr allgemein menschliches Heimatgefühl, nicht ihre besonderen künstlerischen Bestrebungen, die ganz offensichtlich auseinanderlaufen. Jeder Versuch, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, muß daher mißglücken. Und doch wäre zu wünschen, die Vereinigung der Bielefelder oder noch besser der Ravensberger Künstler lebensfähig zu erhalten, zu ihrem eigenen Nutzen wie zur Stärkung des Kulturbewußtseins unserer heimischen Bevölkerung.

Die Entwicklung der Kunst unserer Tage, die in den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens in stürmischem Zeitmaß vor sich geht, spiegelt sich im kleinen auch in der Ausstellung am Sparenberg. Hier Naturalismus, z. T. in ausgefahrenen Gleisen, dort Ausdruckskunst in unumschränkter, persönlicher Ausprägung. Dazwischen ein paar Zaudernde. Der stärkste Anteil ist den neuen Wegsuchern sicher. Nicht bei der breiten Menge. Die lacht immer, wenn sie nicht versteht. Das ist ihr auch nicht zu verdenken; es ist ihre einzige Waffe, sich zu wehren. Ja, wahre Künstler sind Angreifer,

sind Eroberer. Der endgültige Sieg und die dauernde Herrschaft bleibt nur den ganz Großen. Gleichviel, wie weit die schöpferische Kraft reicht, ob groß oder klein, kein wahrer Künstler schafft, ohne etwas von seinem Herzblut dahinzugeben. Jedes echte Kunstwerk ist ein Bekenntnis, aus der Tiefe des persönlichen Wesens stammend. Und nur dem enthüllt es sich, nur dem wird das Selbstgespräch zur Zwiesprache, der sich selbst aufgeben kann, der selbstlos den Zugang der Seele des Künstlers sucht.

Willi Schabbon macht es auch dem gutwilligsten Beschauer nicht leicht einzudringen. Wie von dichtem Dornengestrüpp umschlossen erscheinen einem seine Gebilde. Sind Schätze in ihnen verborgen? Wir glauben es. Beweisen soll ich das? Ja, wann hat es in der Kunst je einen anderen Beweis gegeben als das Kunstwerk selbst? Man soll nicht beweisen wollen, wo alles auf den Instinkt gestellt ist; man soll nicht vernunftgemäß herrichten wollen, wo alles aus der Tiefe des inneren Seins emporsteigt. Man mag Schabbons Reden Stammeln nennen, aber es ist kein Getue, kein Geplapper, kein geräuschvolles Andersseinwollen. Hier ringt und quält sich etwas durch die Hemmungen und Sprödigkeiten der Materie hindurch, das erst noch zur befreienden Tat werden muß. Es gibt gar Vieles, was man Kunstwerk nennt, und ist doch bloßes Handwerk, weil die Seele des Schaffenden nicht mitgewirkt hat. Bei Schabbon haben wir in diesem Sinne Kunst ohne ausreichendes Handwerk. Das soll nicht etwa heißen, daß er nicht nach der Natur zu arbeiten gelernt hätte. Seine naturgebundenen Arbeiten hätte er gerade so gut zeigen können wie Hermann Freudenau, der auf ähnlichen Wegen geht. Von diesem sieht man zunächst freundliche, allgemein gefallende Landschaften von einer volksliedhaften Empfindung in anmutiger, frischer Farbigkeit; daneben Stilleben in dunkeln Harmonien gebunden, einen Blumenstrauß von innigem, leisem Klang; dann wieder kleine Bildnisse, gewollt stumpf in der Farbe, von einer starren Festigkeit der Erscheinung, aber doch von heimlichem Leben erfüllt. Und zuletzt schreibt er solche Dinge nieder wie die aufgehende Sonne und die religiösen Kompositionen. Wenn er den vielen hätte gefallen wollen, so brauchte er nur so weiter zu malen, mit technischer Verfeinerung, aber im ganzen doch wie bisher. Er folgte aber wie Schabbon seinem Stern. Kein Mensch ist vor seinem Tode glücklich zu preisen. Und was Künstler wie sie schaffen, wird seine Berechtigung oder seinen Irrtum erst am Ende ihres Lebenswerkes offenbaren. Eins mag man in Frage stellen, ob es rätlich ist, mit vorläufigen Gestaltungen von Bildgedanken schon jetzt an die Oeffentlichkeit zu treten. Für den Unerfahrenen ist es nicht gut, das Wunder des Menschen, dieses höchsten, gottähnlichsten Geschöpfes im Zustande des Embryos kennen zu lernen, bevor er das Wunder des vollendeten Menschen erlebt hat. Bis Künstler wie Schabbon und Freudenau zu überzeugenderem, zwingenderem Ausdruck ihres inneren Erlebens gelangen, tut man immerhin gut, sich an den Gedanken zu gewöhnen, daß von ihnen und ähnlichen Wegsuchern eine höchst ernsthafte, für die gesamte Entwicklung unserer deutschen Kunst entscheidende Sache betrieben wird. Am Ende dieses Weges, wenn er wirklich

gefunden wird, winkt die Möglichkeit einer neuen großen Charakterkunst, wie sie unserm Volke schon einmal vor Jahrhunderten beschert worden ist.

Unvollendet ist Reinhold Becker geblieben. Die gleiche Begeisterung, die ihn zur Kunst trieb, hatte ihn in den Augusttagen 1914 in den Kampf für das Vaterland getrieben. Zwei Jahre später ist er gefallen. Sein großes Ölgemälde „Adam und Eva" hat gleichsam den Ehrenplatz in der Ausstellung, und es verdient ihn durch die unerbittliche Offenheit der Gesinnung, durch die Kühnheit der Problemstellung, durch die charaktervolle Zeichnung und den Wagemut in der farbigen Behandlung. Man mag zurückschrecken vor dieser lodernden, angriffslustigen Farbe, man mag die Auffassung unzart, kraß, gewalttätig nennen, man mag auf das körperlich Ungelöste der Figuren weisen. Es darf aber nicht die Vergeistigung des Stoffes bestritten werden. Sie ist wirklich vorhanden. Nur darf man sie nicht von der Art eines reifen Mannes erwarten. Jedes Lebensalter muß eine andere Auffassung von dem elementaren Vorgang haben, der in dem Märchen von Adam und Eva symbolhafte Gestalt annimmt. In Reinhold Beckers Darstellung steckt etwas von dem krampfhaft Verlangenden, dem schmerzlich Erwartungsvollen einer aufgewühlten Jünglingsseele. Wenn man vergleichen will, so mag man Rembrandts bekannte Radierung von 1638, die denselben Stoff behandelt, heranziehen, um bei Becker wenigstens nichts Unerhörtes zu finden. Daß von seinen Zeichnungen nur vier Stück ausgestellt sind, ist im höchsten Grade zu bedauern; eine ganze Wand hätte man ihnen, wenn sie irgendwie erreichbar waren, zuweisen sollen. Dann hätte man noch deutlicher den Reichtum seiner Phantasie, die Festigkeit seiner Linienführung erkannt, die nicht in formelhafter Übereinkömmlichkeit haften bleibt; man meint hinter den Kurven und stracken Parallelgraden etwas schmerzlich dämonisches zu spüren. Das Inhaltliche ist von Fernerstehenden nicht ohne weiteres zu deuten, da es sich dem Anschein nach um ein Ausspinnen literarischer Anregungen handelt. Dazu wäre zunächst eine umfangreiche Sonderausstellung erforderlich, die hoffentlich nicht allzu lange auf sich warten läßt. Wenn man die beiden dem Katalog beigegebenen Holzschnitte von Theo Steinkühler gesehen hat, erwartet man von vornherein nichts Alltägliches von diesem jungen Dornberger. Es ist nicht schwer, sich an das etwas ins Geometrische Stilisierte seiner Handschrift zu gewöhnen, und man wird bald von der eigentümlichen Rhythmik seiner Bewegungen innerlich berührt werden. Für die Unmittelbarkeit der Wirkung wäre es besser gewesen, Bezeichnungen wie „das Vertrauen", „Trost im Leid" fortzulassen; denn sie tragen in das Eigenwüchsige, Monumentale ihres Wesens etwas Fremdartiges, Literarisches hinein, als ob es sich gleichsam um Illustrationen handelte. Tatsächlich sind solche abstrakte Namen erst nachträglich, meist erst für die Katalogarbeit, erfunden, während die Werke selbst unzweifelhaft von einem Augenerlebnis eingegeben sind. Wessen Seele durch den Anblick des rhythmisch Bewegten nicht unmittelbar, ganz wie in der Musik, in Bewegung gerät und den besonderen Empfindungsgehalt erfaßt, dem

helfen auch die poetischsten Umschreibungen nicht. Der Wert dieser Holzschnitte liegt nicht zum mindesten auch in der Lebendigkeit des Materialausdruckes. Man fühlt die dunkle Masse des Holzblocks, aus dem die schneidende Hand die Lichter herausholt. Kein Ausdruck erinnert an Malerei oder Zeichnung, alles ist recht graphisch empfunden. Diese Technik mag noch so sehr von neuartigen Voraussetzungen ausgehen, ja selbst von fremdländischen Erzeugnissen angeregt sein, sie ist doch urtümlich deutsch, erinnert an die besten Zeiten eigengewachsener, lebendiger deutscher Kunst. Wenn man versucht ist, von einer heimlichen Gotik in Werken wie denen Steinkühlers zu sprechen, so trägt dazu das Technische, das ja nicht als äußerlich abzutun ist, wesentlich bei.

Victor Tuxhorn

Neben Steinkühler zeigt auch Viktor Tuxhorn seine Ausdrucksfähigkeit im Holzschnitt, leider nur an wenigen Beispielen, die in dem geschmackvoll und würdig ausgestatteten Katalog verstreut sind. Die Wettläufer auf der Titelseite und die Lichtanbeter sollen zweifellos etwas von dem Geiste der Bielefelder Künstlergruppe andeuten. Zum Besten gehört das Schlußstück des Katalogs, der plastisch empfundene groteske Kopf. In ihm lebt etwas auf von dem altdeutschen Humor, der an spätgotischen Balkonköpfen und Kirchenstühlen, oft an verborgener Stelle, sein Wesen treibt. Dieser Kopf ist zugleich ein Beweis für Tuxhorns besondere Begabung für das Bildnis. Daß er auf Ähnlichkeit hin arbeiten kann, glauben wir ihm auf Grund vieler gezeichneter und gemalter Köpfe. Aber die Aufgabe des Bildnisses erschöpft sich nicht in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung. Das ist das Handwerkliche an der

Bildniskunst, darin hat sie den stärksten Nebenbuhler im Photographen. Der Bildnismaler als Künstler will mehr, er will inneres Wesen ausdrücken, so wie es in ihm erlebt wird, wenn es sein muß, selbst auf Kosten der Ähnlichkeit. Und auch nach dieser Richtung finden wir in Tuxhorns Bildnissen, besonders den gemalten viele Anläufe und einiges wohl Gelungene. Ich würde den Preis einem der drei Nummern 138–140 geben. Neben den Bildnissen sieht man eine Reihe von Landschaften und ein Stilleben, alle in lebhaften, lichten und reinen Farben, namentlich das Wohnstilleben in vollklingenden Tönen. Aber im Landschaftlichen drückt sich das Beste, was Tuxhorn zu geben hat, nicht aus, mag man noch so sehr auf

Theo Steinkühler

schöne Einzelheiten hinweisen, auf das Sonnige seiner Luft, das Gefühl für räumliches Leben; es bleiben leicht Härten und unorganische Stellen. Aber das letzte Wort ist über sein Vermögen zum Glück noch nicht zu sprechen. Noch Vieles ist von ihm zu erwarten, wir hoffen, gerade in der Richtung auf Verinnerlichung und Vergeistigung.

Als einer, der mit sich noch nicht im Reinen ist, erscheint Max Schröer. Vor einem Jahre sah man zwischen den Dresdenern ein paar Landschaften von ihm, die einigermaßen nüchtern und befangen wirkten. Diesmal gibt er sich wesentlich freier in sonnigen Waldstücken und mit Feingefühl in ein paar durchsichtigen Aquarellen aus der Gegend Dresdens. Auf die geistige Nähe Dresdens

weisen auch die sich an Ludwig von Hofmann anlehnenden figürlichen Kompositionen hin. Hier ist noch Vieles im Werden; ein paar tüchtige Aktzeichnungen machen allerhand Erwartungen rege. Schröer muß sich nur eindeutig entscheiden. Die Gefahr des Kompromisses scheint für ihn mehr als für manchen andern zu bestehen. Fritz Schreiber weiß offenbar besser, was er will. Er zeichnet auch allerlei Figürliches und Landschaftliches. Aber sein eigentliches Ausdrucksmittel scheint der Scherenschnitt, den er gewandt entwickelt. Das sind nicht getuschte Schattenrisse, sondern wirkliche Erzeugnisse der schneidenden Schere, oft in mehrfach getöntem Papier, schwarz, weiß, grau, gelb; am schönsten aber sind die einfachen Schwarzweißschnitte. Da gibt er Soldatenbildnisse, Kampfscenen, darunter eine „Rückkehr vom Kampfe", so etwas wie den Don Quixote im Weltkrieg, einen Dichterling am Weidenstamm in humoristischer Auffassung, den „sechsten Schöpfungsstag" in expressionistischem Drama. Die „Allerlei Volk" benannte Arbeit zeigt vorzügliche Flächenfüllung und einen Reichtum innerer Vorstellungen, der über Alltägliches hinausweist.

Wenn wir von Westhäusers kleinen Bildnisköpfen absehen, die alle von Donnerscher Biederkeit sind, ist alles Uebrige, was noch zu besprechen ist, landschaftlicher Art. Unter diesen Arbeiten sind die besten die Aquarelle und Radierungen Paul Kottenkamps und die Oelgemälde Ernst Sagewkas. Kottenkamps Arbeiten erscheinen etwas kühl, gefühlskarg, vielleicht gewollt verschlossen, aber von schöner Gegenständlichkeit, zumal in den Radierungen aus Hörde und den Aquarellen aus Tatenhausen. Die Bielefelder Straßenbilder, die schon länger bekannt sind, zeigen eine gewisse Neigung zu lustiger, ja ulkiger Auffassung. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir eine Art Wahlverwandtschaft mit alten Holländern durchzufühlen meinen. Einen neuen, frischen Zug verraten seine Kaltnadelarbeiten, darunter namentlich die Blätter mit den Indianer spielenden Kindern, besonders wirkungsvoll das Stück mit der energischen Diagonalkomposition. Sagewka ist eine völlig anders geartete Natur. Er hat einen Drang zu reich entfalteter, üppiger Farbengebung, der er ruhig noch mehr nachgeben sollte. Ein deutlich vernehmbares, nicht reizloses Pathos zeichnet sie vor manchen ähnlich gerichteten Bildern aus.

Zwei Plastiker befinden sich unter den ausstellenden Künstlern. Man wird geneigt sein, nur den einen dafür zu nehmen: Erich Lossie. Und im landläufigen Sinne ist auch nur er es, und zwar kein schlechter. Die Bildnisköpfe zeigen, daß er etwas gelernt hat, das Entwicklungsfähige dagegen steckt in seinen freien kleinplastischen Figuren. Vielleicht, daß sie in der Durchführung dann und wann etwas kleinlich, zahm und glatt erscheinen, zu fertig gemacht, wobei denn das ursprüngliche Empfinden in Gefahr ist sich zu verlieren. Vielleicht, daß ihn die ständige kleinfigurige Plastik dazu gebracht hat. Ein größeres Stück künstlerischen Selbstbewußtseins bei der Arbeit würde ihm möglicherweise helfen. Das Publikum müßte er mehr als ein Unglück, wenn auch ein unvermeidliches einschätzen lernen. Im übrigen hat man an manchem Stück seine Freude, ins-

besondere an der knieenden und stehenden Holzfigur aus Privatbesitz, sowie dem Stier, der ohne die Europa sicher anspruchsloser und echter wirken würde.

Der andere Plastiker, auf den der Bericht noch hinzuweisen hat, ist der schon genannte Schabbon. Es ist eine völlig naturferne Kunst, die er in den zwölf plastischen Silberarbeiten bietet, in der aber die plastische Triebkraft das eigentlich Leben gebende ist. Und von wirklichem Leben erfüllt sind diese Stücke, die nicht blos in kunstgewerblich geartetem Spiel und aus reinem Schmuckbedürfnis heraus entstanden sind, sondern aus innerem Formgefühl, aus seelischer Bewegtheit, die sich dem toten Material mitteilt. Ohne Zweifel haben wir es mit ungewöhnlichen Arbeiten zu tun, bei denen das Material so beseelt ist, daß es nicht als solches spricht, sondern als Träger eines künstlerischen Ausdruckswillens.

Wem Kunst nur Qualitätssache ist, der wird bessere Ausstellungen kennen lernen als diese erste der Roten Erde. Wer in ihnen aber persönliche Anregungen, Auffrischung seines inneren Wesens, Uebung im Umgang mit Kunstwerken, auch solchen, die einem etwas zumuten, sucht, wer ein Stück heimischen Kulturbewußtseins trägt, der wird ein aufmerksamer und wohlbelohnter Besucher der Ausstellung sein. Man soll nur endlich aufhören zu wähnen, in der Grosstadt, da säßen die eigentlichen Genies in Haufen, und man brauchte sich dort nicht sonderlich zu bemühen, sie aufzufinden. Unter den Werken der jüngsten Kunst müssen die eigentlichen Werte, die von Dauer sind, erst noch herausgefunden werden. Und sie liegen oft genug an Stellen verborgen, wo man sie am wenigsten vermutete. Wer weiß, ob nicht auch in unserer Nähe jemand wirkt, den die Zukunft preisen wird? — Wer Augen hat zu sehen, der sehe!

Victor Tuxhorn

Komödiantenlieder: Der Vorhang.

von Renato Mordo.

Du kannst zwei Reiche teilen und vertauschen,
Du tötest sie mit deinem eisen Schweigen,
Erschaffest sie mit deinem leisen Steigen
Und unser Sein und Schein erlöst dein Rauschen.

Dein Fall erstickt die Leiden, weckt die Toten
Und kündet Tag und bloßes, kaltes Leben;
Und wir sind Puppen durch dein Sicherheben:
Du hast die Macht zum eisernen Despoten.

Du einst die Welten, die sich ewig trennten,
Du machst uns König, Bettler, ernst und heiter:
Und Schöpfer deiner Urkraft ist nichts weiter,
Als nur das Zeichen eines Inspizienten.

Goethes „Clavigo" als Bekenntnisdichtung.

von Dr. Edgar Gross.

Im XV. Buch von „Dichtung und Wahrheit" erzählt Goethe von der „allgemeinen Ehestandskomödie" eines lustigen Frankfurter Gesellschaftskreises, dessen allwöchentliche Zusammenkünfte darin gipfelten, dass Paare durch das Los zusammengegeben wurden und sich für die Dauer des Abends nach bestimmten Satzungen als Ehegatten zu benehmen hatten. Der Zufall fügte es, dass Goethe selbst mehrmals mit einem freundlichen Mädchen, Anna Sibylla Münch, zusammengetan wurde, wodurch sich schliesslich eine wohlwollende Gewöhnung beider zu einander ergab, die bei der Frau Rat schon ernstliche Hoffnungen auf einen dauernden Bund erweckten. Diesem Kreis las der Dichter an einem Maitage des Jahres 1774 die eben erschienenen „Mémoires" des Beaumarchais vor, in denen der französische Schriftsteller u. a. mit viel Geschick zu seiner Verteidigung in einem schwebenden Prozess berichtet, wie er den treulosen spanischen Liebhaber seiner Schwester Marie Louise, den Staatsarchivar Clavigo, zur Umkehr gezwungen, dann aber, als dieser wieder auswich, seinen Sturz herbeigeführt habe. A. S. Münch besass offenbar natürlichen Sinn für dramatische Wirkungen, denn nach der Vorlesung äusserte sie zu ihrem Partner, wenn sie seine Gebieterin und nicht seine Frau wäre, so würde sie ihn ersuchen, diese Mémoire in ein Schauspiel zu verwandeln. Goethe ging sofort auf die Anregung ein und auf dem Nachhauseweg war das Stück „schon ziemlich herangedacht". Am 1. Juni 1774 hatte er den „Clavigo" innerhalb acht Tage vollendet. Diese erstaunliche Schnelle der Produktion erklärt sich zunächst aus der Form seiner Vorlage. Auf Wirkung hinzielend, hatte Beaumarchais, der selbst als Theaterschriftsteller einen Namen besass, seine Erzählung, ohne es mit der Wahrheit allzu ängstlich zu nehmen, bereits dramatisch ausgestaltet, so dass Goethe, durch den „Altvater Shakespeare" ermuntert, sich nicht scheute, Scenen wörtlich zu übernehmen. Natürlich bezieht sich das in der Hauptsache auf die grosse Auseinandersetzung zwischen Clavigo und Beaumarchais im zweiten Akt, deren lebendig-dramatische Gestaltung im französischen Original den jungen Dichter zunächst als Zentralpunkt seiner dramatischen Umwandlung vorgeschwebt haben wird. Einen willkommenen, von der Wirklichkeit abweichenden Schluss — der wahre Clavigo wurde später wieder in seine Aemter eingesetzt — gab die alte, Goethe aus der Strassburger Zeit bekannte Ballade „Vom Herrn und der Magd", in der ein Edelmann sich an der Leiche eines von ihm verführten Mädchens den Tod gibt.

Weit mehr aber als diese äussere, zur dramatischen Gestaltung drängende Form und das an sich sehr zeitgemässe Thema der unglücklichen Liebesintrige lockte Goethe eine tief innere Beziehung zu dem Stoff. Erkannte er doch eine deutliche Aehnlichkeit zwischen ihm und seinem eigenen Strassburger Erlebnis mit Friederike Brion, von dem seine seelische Unrast noch immer nach Befreiung

verlangte. Der Versuch, sich durch die Schöpfung Weislingens eine letzte Erlösung von der Pein zu schaffen, konnte schon deshalb nicht gelingen, weil das Bekenntnis seiner Untreue hier episodenhaft geblieben und keine tragisch befreiende Ausdeutung erfahren hatte. Diese Möglichkeit bot der Clavigo, wobei ihr Goethes auch in Frankfurt noch nicht geminderte Scheu vor ehelicher Gebundenheit den Reiz gegenwärtiger Empfindungen verlieh. So sehr er sich also an die dramatisch belebte Vorlage anschloss — und der knappe Aufbau seines Stückes, sowie die klare, mit sicherer Virtuosität durchgeführte Handlung fallen zum guten Teil dem Beaumarchais zu — so sehr musste er doch gerade aus seinem inneren Verhältnis zu dem Stoff den Konflikt umgestalten und vertiefen. Sollte Clavigo ein Bekenntnis seines Dichters werden, so musste er vor allem aus dem erbärmlichen, streberhaften Höfling, zu dem ihn der Franzose absichtlich herabgesetzt hatte, einen „liebenswürdigen Schwächling" machen, dessen schwerster Fehler sein lyrisch-ästhetisches Empfinden und seine Schwäche einem weltmännisch klugen Freunde gegenüber ist. Nicht nur mit feinem Spürsinn für dramatische Gegensätze, mehr noch um der tragischen Ehrenrettung seines Helden zu Liebe stellte er also dem ungetreuen Schwärmer und Gefühlsmenschen, neben dem nüchtern gutmütigen Brackenburg-Buenco, den Verstandesmenschen Carlos gegenüber, seine eigenste Schöpfung, für die er in der Vorlage kaum mehr als eine Andeutung fand. Und wenn ihm auch sein Freund Merck, der vielleicht gekränkt über sein Konterfei später das Drama einen „Quark" nannte, dabei vorgeschwebt hat, so gestaltete er in Carlos ebenso sehr die zweite verstandesklare und zielbewusste Seite seiner eigenen Natur. „Der Bösewichter müde", so schreibt Goethe mit ästhetischer Bewusstheit des Alters, „die aus Rache, Hass oder kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zu Grunde richten, wollt' ich in Carlos den reinen Weltverstand mit wahrer Freundschaft gegen Leidenschaft, Neigung und äussere Bedrängnis wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motivieren".

Sobald er ferner den Hergang im Lichte des Sesenheimer Erlebnisses sah, musste auch Beaumarchais aus der vordringlichen Stellung, die er in den „Mémoires" einnimmt, zurückgedrängt werden und die unglückliche Marie ganz in den Vordergrund treten. Während ihr Charakter in der Schilderung des Bruders, als für seine Zwecke unwesentlich, blass gehalten ist, hat Goethe ihr alle innige Zartheit eines vollen weiblichen Gemütes verliehen, das mit seiner Liebe lebt und stirbt. Und wenngleich er, als er den „Clavigo" schrieb, seine eigentliche Sturm- und Drangperiode schon überwunden hatte, wie auch der realistische, freilich mit Shakespearesierenden Elementen noch durchsetzte Sprachstil verrät, so blickt doch gerade hier das jungrevolutionäre Mitempfinden mit der beleidigten Unschuld sichtbar durch, indem zwar nicht so sehr der soziale Gegensatz, aber doch die Gegenüberstellung von Tugend und Verführung, für die sich ein leidenschaftlicher Rächer erhebt, zum Kernpunkt gemacht wird. Eben diese Vereinigung latenter Zeiteinflüsse mit der Innerlichkeit und Leidenschaftlichkeit persönlichen Erlebens halfen dazu, dass der „Clavigo" aus glücklichem äusseren Anstoss sich zu einer Goetheschen Bekenntnisdichtung erhob.

Richard Wagners „Lohengrin".

von Wolfgang Hoffmann Harnisch.

Nachdem unser Theater im Laufe des Vorjahres den „Tannhäuser" gebracht hat, eröffnet diesmal der „Lohengrin" die Opernspielzeit. Mit dem bis Weihnachten folgenden „Holländer" liegt somit die ganze Reihe der Meisterwerke aus der ersten Blüteperiode des Wagner'schen Schaffens vor uns. Wegen des zwischen diesen drei Dichtungen bestehenden Zusammenhanges verhält es sich folgendermaßen: Der „Rienzi" (die vorher geschriebenen Werke haben nur historischen Wert) ist zwar schon eine — bei stilgerechter Darstellung noch immer — gewaltig wirksame Oper — — aber Wagners eigentliche Dichtungen beginnen, wie er ja auch selbst mehrfach äußert, erst mit dem „Holländer". Seine Worte: „Soweit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken", — kennzeichnen den Fortschritt vom Komponisten des „Rienzi" zum

Dichter des „Fliegenden Holländer". Nun folgt der „Tannhäuser" und dann vollendet der „Lohengrin", dessen Beendigung zusammenfällt mit dem Abschluß der ersten Lebensperiode Wagners, zugleich auch die erste Reihe seiner Meisterdramen. Die folgenden Jahre bringen die große Zahl der für die Erkenntnis seines Schaffens so ungeheuer wichtigen theoretischen Schriften. Erst 15 Jahre später ergreift der Meister wieder die Feder zum Dichten und Komponieren und beginnt im Nibelungenringe den zweiten großen Teil seines Gesamtwerkes, das erst am Ausgange seines Lebens mit dem Bühnenweihfestspiel „Parsival" endet. So sind die beiden großen Schlußsteine seiner Schaffensperioden unmittelbar verwandte Dichtungen, denn der Parsival erscheint uns trotz des großen zeitlichen Zwischenraumes, der ihn von der Entstehung des ersten Gralsgedichtes trennt, doch als Fortsetzung des „Lohengrin".

Schon 1842 in Paris hatte Wagner anläßlich seiner Beschäftigung mit dem „Wartburgkrieg" den Lohengrinstoff kennen gelernt. Eines der Jahreshefte der Königsberger Deutschen Gesellchaft, das ihm sein Freund Lehrs gebracht hatte, enthielt als Fortsetzung des Wartburggedichtes ein kritisches Referat über den Lohengrin mit ausführlicher Inhaltsangabe. „Eine ganze neue Welt", erzählt er selbst, „war mir hiermit aufgegangen und fand ich zunächst noch nicht die Gestalt, in welcher ich auch den „Lohengrin" hätte bewältigen können, so lebte doch nun auch dieses Bild unverlöschlich in mir fort".

Aber erst im Sommer 1845 in Marienbad auf dem für ihn immer äußerst anregend wirkenden vulkanischen Boden Böhmens vertiefte sich Wagner in Wolfram von Eschenbachs Gedichte und studierte damit im Zusammenhang das anonyme Epos vom „Lohengrin" in der Ausgabe von Görres. „Mit dem Buch unterm Arm vergrub ich mich in die Waldwege . . . und bald regte sich die Sehnsucht nach eigener Gestaltung des von mir Erschauten . . . stark . . . Der „Lohengrin" stand plötzlich vollkommen gerüstet mit größter Ausführlichkeit der dramatischen Gestaltung des ganzen Stoffes vor mir. Namentlich gewann die an ihm so bedeutungsvoll haftende Schwanensage . . . einen übermäßigen Reiz für meine Phantasie". Inzwischen aber entstand zunächst ein ausführlicher Entwurf des späteren Meistersingerdramas, mit dem er sich beschäftigte um sich vom Befassen mit dem „Lohengrinstoffe" zu befreien. „Doch" fährt er in seiner Selbstbiographie fort — „hatte ich mich getäuscht: Kaum war ich um die Mittagszeit in mein Bad gestiegen, als ich von solcher Sehnsucht, den Lohengrin aufzuschreiben, ergriffen ward, daß ich nach wenigen Minuten bereits ungeduldig heraussprang, kaum die Zeit zum ordentlichen Wiederankleiden mir gönnte, und wie ein Rasender in meine Wohnung lief um das mich Bedrängende zu Papier zu bringen. Dies wiederholte sich mehrere Tage, bis der ausführliche scenische Plan des Lohengrin ebenfalls niedergeschrieben war."

Eine ganze Reihe anderer Quellen, wie die „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm, aus denen er den Mythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung, als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, ferner die „Rechtsaltertümer" und die „Weistümer", die ihm für den Kultur- und rechtsgeschichtlichen Hintergrund die Unterlagen gaben, benutzte Wagner stark. Züge aus dem Nibelungenlied (Zank der Königinnen an der Pforte des Münsters), aus Albrecht von Scharfenbergs „Titurell" und aus Gottfried von Bouillon sind bei seiner in den Hauptpunkten dem mittelhochdeutschen Gedichte folgenden Handlung verwandt. In geradezu meisterhafter Weise gelang es ihm die breiten epischen Vorwürfe zu einer straffen knappen Handlung zusammenzufassen.

In wenigen Herbstwochen vollendete der Meister die Dichtung, begann im September des nächsten Jahres die Komposition, und im August 1848 lag das fertige Werk vor.

In der Mitteilung an seine Freunde betonte Wagner mehrfach deutlich die Absicht, das Gedicht von der Beeinflussung durch das widerspruchsvolle Wesen des christlichen Geistes zu läutern, „damit wir das rein menschliche ewige Gedicht zu erkennen vermögen". Er zieht dort die bekannte Paralelle zu „Zeus und Semele". Die griechische Sage erzählt, Zeus habe sich in das sterbliche Weib, Semele, verliebt und sich ihr in Menschengestalt genähert; Semele habe gefühlt, daß sie den Geliebten nicht in seiner Wirklichkeit erkenne und habe, vom wahren Eifer der Liebe getrieben, den Gatten gebeten, ihr die volle sinnliche Erscheinung seines Wesens kundzutun. Zeus willfährt ihr und Semele stirbt am Anblick des Göttlichen.

Unwillkürlich fühlen wir das geheimnisvolle Band, das den antiken mit dem alten germanischen Sagenkreis verbindet. Die Sehnsucht des Gottes, „aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung!" trifft auf das Weib, „das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen". — Dieses Weib ist Elsa! —

Nur in einem Punkte weicht die Dichtung von der Sage ab: Lohengrin wird nicht von Liebesverlangen zu Elsa getrieben, sondern er kommt vom Gral gesandt um der Gerechtigkeit zum Siege zu verhelfen und seine Liebe ist erst die Folge dieser Sendung. Wagner bezeichnet in einem Briefe an M. Wesendock den Lohengrin als das „allertragischste Gedicht". Lohengrin tritt für Elsa's Unschuld ein, findet bei ihr aber nicht das gläubige Vertrauen, das er als Gottgesandter verlangen können meint — andererseits empfängt Elsa bei ihm nicht die Liebe, die sie als Mensch und Weib allein glücklich machen kann. Eine Versöhnung dieser Gegensätze ist schlechterdings unmöglich.

Ortrud und Telramund sind die Gegenspieler. „Ortrud ist ein Weib, das die Liebe nicht kennt, hiermit ist Alles und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik, ein politischer Mann ist wiederlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: Diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen". So Wagner in einem Brief an Liszt vom 30. Jan. 1852. Ortrud „ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte bedachte, die deshalb allem Neuen feindlich gesinnt ist und zwar in wütendstem Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihrem vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen". Darum muß sie auch dargestellt werden als die rothaarige Friesin des ausgesprochensten germanischen „Typs", denn dann erst gewinnt ihre Anrufung Wodans und Freias die notwendige Wucht. Und als am Schlusse des Dramas der Streit zwischen Christentum und Heidentum zum Austrage kommt, als Ortrud am Fuße der Eiche ihrem Volk den Abfall von den alten Göttern mit den Worten:

„Erfahret, wie sich die Götter rächen,
Von deren Huld ihr euch gewandt"

entgegenschleudert, da muß Lohengrin durch stummes Gebet ein Gralswunder erflehen, um die wilde Friesin zu vernichten. Diesem religiösem Momente, dem Kampfe zwischen altem und neuem Glauben gesellt Wagner noch ein vaterländisches. Er verlegt die Handlung in das Jahr 933, da König Heinrich nach Brabant zog um diesen Volksstamm dem Reichsgedanken zu gewinnen und gegen den Ungarn aufzurufen. Mit weitgehender Genauigkeit ist das Kulturgemälde ausgeführt, Gericht und Gotteskampf, Hochzeit und Brautleite, der Aufruf des Königs, der Aufzug des Heerbannes zum Sammelplatz, die Musterung —, das ganze Tun und Treiben rollt vor uns ab und zwar in derart geschickter Anordnung, daß die Aufmerksamkeit von den Hauptsache, dem seelischen Drama Lohengrins und Elsas, nicht abgezogen wird.

Im Lohengrin fand Wagner einen Teil seines neuen Stiles. Ein Netz von Leitmotiven zur Charakteristik der Personen und der seelischen Vorgänge in ihnen zieht sich über das ganze Stück hin. Der Hauptcharakter der Musik besteht, wie Liszt in seiner Lohengrinschrift schildert, in der Einheitlichkeit der Konzeption und des Stils, sodaß in der ganzen Oper keine melodische Phrase oder nicht viel weniger ein Ensemblestück oder irgend eine Passage vorkommt, welche getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Im einleitenden Bande zu seiner Wagnerausgabe (Bong & Co.) charakterisiert Wolfgang Golther die musikalischen Eigentümlichkeiten des Lohengrin folgendermassen:

„Von besonderer Bedeutung ist im „Lohengrin" die Vervollkommnung der Orchestersprache, die Gegenüberstellung einzelner Instrumentengruppen, z. B. der Bläser und Streicher im Vorspiel, die eigenartige Mischung der Klangfarben, die Hervorhebung bestimmter Tonarten, überall im engsten Zusammenhang mit dem poetischen Gehalt und dem dramatischen Fortgang. Elsas Auftreten fällt meistens mit dem sanften Klange weicher Holzblasinstrumente zusammen; Lohengrins Rittertum wird kraftvoll und milde, zugleich durch Hörner und Trompeten charakterisiert, König Heinrichs Auftreten von Posaunen und Trompeten begleitet."

Das anonyme Lohengringedicht stammt aus dem Jahre 1290. Wagner versetzt die Handlung ins 10. Jahrhundert, in die Regierungszeit Heinrichs I. Die Worte am Anfang des I. Aktes: „Als Kampfes Preis gewann ich Frieden auf neun Jahr', ihn nützt' ich zu des Reiches Wehr . . . Herr Gott, bewahr' uns vor der

Ungarn Wut" spielen an auf den 924 geschlossenen neunjährigen Waffenstillstand, der nach einem Einfall der Ungarn Sachsen und Thüringen gegen Tribut sicherstellt. Das Drama beginnt demnach 933, im Jahre des Sieges Heinrichs über die Ungarn an der Unstrut. Damit verlangt das Gedicht für seine scenische Darstellung die strenge Stilisierung der Zeit um 1000.

Damals war eben bei fast allen Völkern des mittleren und westlichen Europas die sogenannte spätrömisch-christliche Tracht in Aufnahme gekommen. Wie sich das Christentum langsam überall einbürgerte und das Heidentum verdrängte, so ersetzte dieser Anzug nach und nach die an barbarische Zeiten erinnernde Bekleidung der vorhergegangenen Epoche. Die spätrömisch-christliche Kleidung, die am Ende des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt von Römern und römisch gewordenen Bewohnern der eroberten Gebiete getragen wird, bildet die Unterlage für alle Trachten des Mittelalters.

Eine Gewandung, die für die Frauenkleider, die aus dieser spätrömisch-christlichen Kostümierung entstanden, ganz typisch ist, tragen die auf unserer Kunstbeilage abgebildeten Mädchenskulpturen aus der Reihe der „zehn klugen und törichten Jungfrauen" von der Paradiespforte des Doms zu Magdeburg. Diese zehn Figuren gehören zu dem Köstlichsten, was das 13. Jahrhundert an Plastiken hervorgebracht hat. Wenn auch Wagners Elsa von Brabant genau zwei Jahrhunderte früher lebte, als die vornehmen Mädchen, die dem Bildhauer für diese Jungfrauen Modell gestanden haben, so können wir uns Elsa dennoch immerhin ganz ähnlich gekleidet vorstellen. Die Mode damaliger Zeiten wechselte nicht häufig, entwickelte sich vielmehr ganz langsam. Nach und nach hatte man es gelernt, die Haltbarkeit der Stoffe derart zu verbessern, daß nicht selten Kleider durch drei bis vier Generationen getragen wurden. Der Stirnreif, der das glatt über den Nacken wallende Haar zusammenhält, und der mit Zacken und Edelsteinen besetzt, oft förmlich das Aussehen einer Krone bekam; der rundgeschnittene, bis zu den Fußspitzen fallende Mantel, der mit einer breiten Borte, wie sie bei den Deutschen durch alle Jahrhunderte beliebt war, geziert ist, wird durch einen Riemen über der Brust, den sogenannten „Fürspann mit Tasseln" zusammengehalten, in den man beim Tragen die Hand über der Brust einhakte (siehe Abbildung). Am Halse wird das dem Oberkörper anliegende Gewand mit einem großen Schmuckstück abgeschlossen, wie auch der Fürspann rechts und links auf beiden Schultern an einem solchen Schmuck befestigt ist. Der vorn in der Mitte zusammengeschlungene Gürtel reicht mit dem durchgezogenen Ende bis zu den Fußspitzen herunter.

Was aber den Betrachter dieser Figuren so sehr an Elsa von Brabant erinnert, das ist weit mehr als Schmuck, Haartracht und Kleidung, der ganze in Haltung und Mimik so vornehme, so innig liebliche Ausdruck, den die zarten Gesichter und die schönen, ebenmäßigen, unter dem fließenden Gewand deutlich hervorleuchtenden Körper atmen, und der bei aller mittelalterlichen, echt deutschen Herbheit uns ganz so innig aus dem Stein heraus ergreift, wie uns das Schicksal der Wagner'schen Elsa vom Theater herab in tiefster Seele rührt.

Flotows „Martha".

von Dr. Paul Habermann.

Wenn in musikliebenden Kreisen das Gespräch auf Flotows Oper „Martha oder der Markt zu Richmond" kommt, dann pflegen die Meinungen oft auseinanderzugehen. Der eine rühmt die einschmeichelnde, leichte Melodik der Oper, und zum Beweise trällert er wohl gleich eine von den Melodien vor sich hin, die ihm unverlierbar im Gedächtnis haften. Der andere hat für die Oper nur ein Lächeln übrig. Er vergleicht sie mit der späteren deutschen Oper oder mit dem deutschen musikalischen Lustspiel, und da erscheint ihm ein grosser Teil der Musik süsslich, flach, ja beinah banal. Ein Dritter vermag sich in die Zeit ihrer Entstehung zu versetzen; der findet, dass hier ein sentimentales deutsches Gemüt versucht hat, sich mit französischer Grazie zu paaren — ob mit dem rechten Erfolg, ist eine Frage für sich — und dass ein Meister mit anerkennenswertem technischen Können sich um eine herkömmliche Form bemüht hat. Denn in ihrer Art ist die Oper ein Muster der Zeit, der Zeit der Boieldieu, Auber, Adam, um die hauptsächlichen Vertreter der französischen Spieloper zu nennen. Friedrich von Flotow, einen

[redacted]n Namen, in einem Atem mit französischen Komponisten genannt zu [redacted]rden, wird manchem zunächst merkwürdig erscheinen; aber der Studiengang des [redacted]nes, sein fast ständiger Aufenthalt in Paris — nur den Rest seines Lebens brachte er zeitweilig in Schwerin und Wien — sein lebhafter gesellschaftlicher Umgang mit allen bedeutenden französischen Künstlern und Aristokraten seiner Zeit gibt die Erklärung. Schon als Sechszehnjähriger war er, der am 26. April 1812 auf Gut Teschendorf in Mecklenburg geboren war, nach Paris gegangen, um hier Musik zu studieren. Ausserordentlich zahlreich sind die Namen seiner Opern, Vaudevilles und Balletts. Von den Opern sind aber nur zwei lebenskräftig geblieben: Alessandro Stradella (Hamburg 1844) und Martha (Wien 1847). Beide verdanken ihr Fortleben nicht zum wenigsten ihrem Textdichter Friedrich Wilhelm Riese aus Berlin, der unter dem Namen W. Friedrich schrieb. Flotow hatte auch ihn, den Uebersetzer und Bearbeiter vieler französischer Komödien, in Paris kennen gelernt.

Lady Harriet Durham, Ehrendame der Königin, langweilt sich trotz allen höfischen Gepränges. Umsonst sucht die muntere Kammerzofe Nancy ihre Herrin zu erheitern. Um die Lady wirbt vergeblich Lord Michleford, ein eitler Stutzer, der ihren Unmut zu fühlen bekommt. Nach Richmond zum Mädchenmarkt ziehende Mädchen bringen die Lady auf den Gedanken, sich das Treiben auf dem Markt als Bauernmädchen verkleidet anzusehen. Hier suchen der reiche Pächter Plumkett und Lyonel eine Magd. Lyonel ist von Plumkett erzogen worden. Von seinem Vater weiss er nichts. Nur einen Ring hat er geerbt. Den soll er im Falle dringender Not der Königin zeigen, um sofort Hilfe zu bekommen. Die „Mägde" treiben auf dem Markt das Spiel zu weit; sie nehmen Handgeld an und müssen nun den Bauern in den Dienst folgen (1. Akt). Davon verstehen sie natürlich nichts. Aber Plumkett verliebt sich in Nancy (Julca), Lyonel in Harriet (Martha). Lyonel will, von ihrem Gesang bezaubert, um ihre Hand anhalten, wird aber zurückgewiesen. Des Nachts entfliehen die Damen mit Miklefords Hilfe aus dem Hause (2. Akt). Die Königin veranstaltet bei Richmond eine Jagd. Die Jägerinnen werden von Nancy geführt. Plumkett erkennt das Mädchen wieder, wird aber von den Jägerinnen verjagt. Dramatischer gestaltet sich das Wiedersehen Lyonels mit der Lady. Er erklärt der Wiedergefundenen erneut seine Liebe, aber vergeblich. Er wird sogar für wahnsinnig erklärt und von den Trabanten ergriffen. Lyonel erinnert sich des Ringes (3. Akt). An dem Ringe wird er als Sohn des unschuldig verbannten Grafen Derby erkannt. Nun will die Lady ihm reuig Herz und Hand anbieten. Lyonel weist sie zurück. Sie fasst den Plan, zum Schein einen neuen Markt in Richmond abhalten zu lassen. Hier bietet sie sich in bäuerlicher Tracht Lyonel erneut als Magd an und erklärt, auf allen Glanz verzichten zu wollen. Lyonel kann nicht widerstehen; sein Hass weicht inbrünstiger Liebe, und auch Plumkett und Nancy werden endlich ein Paar.

Inhaltlich geht dieser Text zurück auf ein Ballett. „Lady Hariette ou la servante de Grunwich", dem der Textdichter im allgemeinen ziemlich genau, aber mit stärkerer Betonung des heiteren Elementes gefolgt ist. Wirksame Situationen, nicht ungeschickte Charakteristik der handelnden Personen, geschickte Verwendung heiterer Episoden, besonders auch die für einen Operntext guten Verse sind die hauptsächlichsten Vorzüge des Textbuches. Mit der dunkelen und verworrenen Verwendung des Ringes und des Blumenstrausses wird man sich freilich schwer befreunden können. Auch mit der Handlungsweise der Lady wird man sich kaum einverstanden erklären können. Sie liebt zwar Lyonel auch als Bauernburschen, aber ihr Gefühl tritt hinter ihrem Standesbewusstsein doch gar zu sehr zurück. Zu einer Ehe kann sie sich erst entschliessen, als sie weiss, dass ihr Geliebter adliger Herkunft ist. Natürlich können Plumkett und Nancy erst ein Paar werden, wenn Lyonel und Harriet ihren Herzensbund geschlossen haben. Für diese späte Lösung wird freilich das Liebesspiel doch schon reichlich weit getrieben, ohne dass die letzte Entwicklung erfolgen kann. Aber das sind gegenüber den unverkennbaren Vorzügen des Textbuches nur ganz unbedeutende Einwände.

Der musikalischen Gestaltung der Oper kann man leider vom künstlerischen Standpunkt nicht uneingeschränkt zustimmen. An ansprechenden Melodien und flotten Rhythmen ist zwar kein Mangel, und manches ist wahrhaft volkstümlich geworden. Als Verdienst ist es auch Flotow anzurechnen, dass er den gesprochenen Dialog aus der komischen Oper entfernt hat und den Fluss der Musik nicht unterbricht, wenn er auch an der Nummernoper noch festhält. Aber ein grosser Teil der Musik ist unbestreitbar fade und geschmacklos. Vielleicht ist das darauf

zurückzuführen, dass die Musik z. T. auf den ersten Akt des schon genannten Ballets „Hariette" zurückgeht, den Flotow eilig komponiert hatte. (Dieses Ballet sollte einer Primaballerina zuliebe in kürzester Zeit in Scene gehen. Die Komposition wurde deshalb auf drei Komponisten verteilt). Geschmacklos ist es, wenn Stimmen im Duett in Oktaven geführt werden und wenn das unbestreitbare schöne Volkslied von der letzten Rose immerfort in den verschiedensten Situationen wiederholt wird. Unkünstlerisch ist es, wenn dieselben Tonfolgen herhalten müssen, die allerverschiedensten Empfindungen auszusprechen. An einer Stelle der Oper werden Worte der Klage auf ein ausgesprochen lustiges Thema gesungen, das aus einem andern Teil der Oper wiederholt wird. Bei Beginn des 2. Aktes singen die Männer ihr „Frisch auf, dann schafft die Arbeit schon" auf dieselbe Melodie wie die Damen ihr „O weh, wer hilft uns nun davon". Das verzweifelte Flehen der verschmähten Lady, der Hass und Trotz des hintergangenen Lyonel sollen aus einer Weise innigster Beseelung zu uns sprechen, ein Zeichen, wie wenig Flotows Musik Ausdruck von Gefühlen ist. Charakteristisch für das unwahre Getue der Oper ist auch der Schluss des dritten Aktes, wo Lyonels Gesang „Mag der Himmel Euch vergeben", man kann ihn beinahe einen Schlager nennen, mit gewaltigem Chorcrescendo und pompöser Wiederholung der Melodie mit grossem Orchesterapparat wie ein vergröbertes Stück aus einer Oper Meyerbeers anmutet. Demgegenüber ist freilich auch vieles hervorzuheben, was unzweifelhaft gut gelungen ist. Die Singstimmen und das Orchester sind geschickt und wohlklingend verwendet. Mitunter erhebt sich die Musik zum wirklichen Ausdruck der Leidenschaft, ohne trotz ihres Pathos den Rahmen der Spieloper zu überschreiten. Gut klingen auch die Chöre. Musikalisch treffend charakterisiert sind die einzelnen Personen, besonders Lord Miklefort. Auch die muntere Schalkhaftigkeit Nancys ist im Stil gut getroffen, wie überhaupt das heitere Element besonders wohlgelungen zum Ausdruck gekommen ist. Vorzüglich sind auch mitunter Situationen musikalisch illustriert, z. B. das Liebeswerben Plumketts und Nancys. Ein Zeichen von Flotows technischem Können und seiner Kunst musikalischer Charakteristik ist das Spinnquartett im zweiten Akt, wo Geigen und Bratschen das Schnurren des Rädchens, Fagotte und Celli das Treten des Fußes nachahmen. Sehr ansprechend im Rhythmus ist das Lied Nancys im dritten Akt, „Jägerin, schlau im Sinn", ein Stück ganz im Sinne der französischen Spieloper. So steht in der Oper viel Gutes neben manchem Schlechten. Mit den Werken freilich, die wahrhaft deutsche Meister des musikalischen Lustspiels wie Lortzing, Nicolai und Cornelius hervorgebracht haben, darf man Flotows Oper „Martha" nicht vergleichen. Dann springt der Mangel an Tiefe und die falsche Sentimentalität doch gar zu deutlich heraus. Trotz aller Einwände aber erhält sich das Werk als eine der beliebtesten Opern auf dem Spielplan, und wenn es der Regie gelingt, die Schwächen der Oper, soweit es möglich ist, zu mildern und das Werk musikalisch, darstellerisch und szenisch ansprechend herauszubringen, dann wird Flotows „Martha" trotz ihres unbedeutenden Kunstwertes jetzt und in Zukunft immer ein dankbares Publikum finden.

Ueber die gegenwärtige ungarische Dramatik.

von Paul Alfred Merbach.

Das Gesellschaftsstück, das im allgemeinen Anschauungen und Zustände einer bestimmten Schicht des begüterten Bürgertumes zur Darstellung bringen und wiederspiegeln will, ist in seiner scharf abgegrenzten und bestimmten Form ein Produkt der österreichischen Literatur. Wien bildete im Gegensatz zu Berlin und anderen deutschen Städten bei der Neuordnung aller Zustände und Verhältnisse nach 1815 — war doch der Wiener Kongreß selbst in allererster Linie ein „gesellschaftliches" Ereignis — eine bestimmte Gruppierung des Bürgertumes aus, die sich bald auf dem Theater wiederfinden sollte. Hier hat Eduard von Bauernfeld den dramatischen Typus geschaffen; restlose Beherrschung des scenischen Handwerkes einten sich bei ihm mit der gehörigen Dosis ironisch-satirischer Lebensbetrachtung, um gerade dieser Klasse der bürgerlichen Bevölkerung zu zeigen, wie sie war. Als dann um die Mitte des 19. Jahrhunderts wiederum in einer europäischen Hauptstadt, in Paris, bestimmte Kategorien des Bürgertumes unter dem kaiserlichen Regime des dritten Napoleons sich zusammen-

schlossen, erwuchs auch hier eine Gesellschaftskomödie, die dem Wiener Vorgänger an Satire, an rückhaltloser Wahrheit noch weit überlegen war. Dazu kam, daß diese Dumas, Sardou, Augier usw. über ein ganz außerordentliches, kaum je wieder erreichtes Maß an dramatischer Routine verfügten, das immer mehr verfeinert und zugespitzt das unumgängliche Requisit dieser Gattung von Theaterstücken wurde. Die Wirkung dieser französischen Gescheilschaftsdramatik erstreckte sich weit über die Grenzen des Ursprunglandes hinaus; in Deutschland freilich brachten es die Lindau, Lubliner und andere nur zu blut- und saftlosen Nachäffungen, die an den wahren „Problemen", die hier nach einer dramatischen Bezwingung und Darstellung verlangten, achtlos vorbeigingen: wie lange hat es gedauert, bis die Generation des sogenannten Jüngsten Deutschland damals die Notwendigkeiten und Forderungen des vierten Standes — der der wichtigste Bestandteil der Gesellschaft des neuen Deutschland war — als ein dramatisches Problem empfunden hat. Dagegen hat sich der wahre Prediger und Verkündiger, Kritiker und Ankläger der „Stützen der Gesellschaft", der eine dramatische Magus des Nordens in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Henrik Ibsen, wenigstens in den ersten Stücken seiner dritten — gesellschaftskritischen — Periode des Schaffens der Wirkung und dem Einflusse der französchen Muster nicht ganz entziehen können, wenn er auch späterhin ja zu der gerade ihm eigentümlichen dramatischen Technick vorgeschritten ist. Er war aber diesen gelegentlichen Mustern an sittlichem Ernste, an Reinheit seiner ethischen Ziele und Forderungen bei weitem überlegen, mühte er sich doch in seinem vielteiligen Dramenwerke geradezu um einen Neubau der Grundlagen der menschlichen Gesellschaft, so sehr das vielleicht manchmal auch unter den Zufälligkeiten eines besonderen Falles etwa der Hedda Gabler oder der Zustände auf Rosmersholm verborgen zu sein scheint.

Seit etlichen Jahren nun hat das Gesellschaftsstück eine neue Prägung erhalten. Es wurde, bei allen — sagen wir internationalen — Aehnlichkeiten mit dem auch hier und aus allgemein-kulturellen Gründen erst recht angestrebten französischen Muster, in Ungarn angesiedelt und eine Generation jüngerer Dramatiker pflegte hier diese dramatische Specialität mit einem Erfolge, der diese Dinge dann auch in Uebersetzungen auf deutschen Bühnen heimisch werden ließ. So haben wir seit ca. 1910 eine ungarische dramatische „Invasion", die dem gewaltigen französischen Dramenimport, mit dem das Land jenseits des Rheines sich am deutschen Wesen für die Ereignisse von 1870/1 durch manches Jahrzehnt gerächt hat, rein zahlenmäßig natürlich wesentlich nachsteht, die aber andererseits an Grazie der „Mache" das Vorbild oft übertrifft. Freilich fehlt diesen Ungarn, den Molnar, Drégely, Herczeg usw. vollkommen und gänzlich jener oben bei Ibsen konstatierte Grund- und Unterton; sie wollen nicht moralisierend bessern, sondern nur mit Witz, Behagen, Satire, Laune, Spott und Ironie schildern, wobei sie allerdings oft eine Ueberspitzung der Wahrheit und der seelischen Möglichkeiten als ein — mehr oder weniger — gesteigertes Abbild der Wirklichkeit ausgeben.

Sachlich und inhaltlich schwingt diese Dramatik freilich fast immer nur um einen Punkt, den schon das französische Gesellschaftsstück gehörig ausgebeutet hatte: um das eheliche „Dreieck", das sich gelegentlich auch mal zum Quadrat auswachsen kann. Das Ehepaar und der Hausfreund in mannigfachsten Abstufungen und Abarten kehren hier immer wieder; viel Charme und geschickte Erfindung wird angewendet, um hier eine neue Variation und Konstellation ausfindig zu machen; von Witz und Bonmots funkelt der Dialog — was gelegentlich auf Einflüsse der von Oscar Wilde gepflegten englischen Gesellschaftsdramatik hinweist —, die Scenenführung ist von letzter, unerhörter Sicherheit, der Gang der Handlung wird von kühler Verstandes-Ueberlegenheit gelenkt, das Ganze wird nie erwärmen und fortreißen, bleibt aber ein geistreich-unterhaltendes Spiel, dessen aufblitzendes Raketengefunkel immer wieder interessieren wird. Ob Molnar den „Teufel" selbst bemüht, auf daß er mit diabolischer Bosheit — und Eleganz in eheliche Verhältnisse hineinleuchtet, ob Herczeg im Blaufuchs dieses kostbare Pelztier zum Symbol und Abbilde der schönen Frau Ilona macht, ob Drégely im Gutsitzenden Frack die alte Binsenwahrheit von den Kleidern, die da die Leute machen, zum Ausdruck einer gesellschaftlichen Sittenschilderung erhöht: es ist letzten Endes immer das gleiche reizvolle Spiel, dem Lebenswärme und wohl auch hie und da die nötige dramatische Bestimmtheit und Straffheit fehlt, dessen pikante Unwahrscheinlichkeiten aber doch reizvoll genug sind, um uns immer wieder aufhorchen zu

lassen. So bieten die jung-ungarischen Dramatiker immer Unterhaltungskunst im besten Sinne des Wortes; das Geschick ihrer Beobachtung menschlicher Einrichtungen und Schwächen, die Fähigkeit der ständigen Variation des ja aller Wandlungen fähigen Stoffgebietes ist groß genug, um die Bekanntschaft mit einem typischen Stücke dieser Gattung in jedem Sinne als einen Gewinn erscheinen zu lassen.

Aus einem Briefe Henrik Ibsens an Björn Kristensen.

(Ibsen, Sämtl. Werke, Verlag Fischer. Bd. 10.)

München, 13. Februar 1887.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die Aufforderung zur Arbeit ist allerdings ein Leitmotiv von „Rosmersholm". Doch außerdem handelt das Stück von dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen hat, um seine Lebensführung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen.

Die verschiedenen Geistesfunktionen entwickeln sich nämlich nicht nebeneinander und nicht gleichmäßig in einem und demselben Individuum. Der Aneignungstrieb jagt vorwärts von Gewinn zu Gewinn. Das Moralbewußtsein, „das Gewissen" dagegen ist sehr konservativ. Es hat seine tiefen Wurzeln in den Traditionen und in der Vergangenheit überhaupt. Hieraus entsteht der individuelle Konflikt.

Aber vor allen Dingen ist das Stück natürlich eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ihr ganz ergebenster
Henrik Ibsen.

Rosmersholm.

Schauspiel in 4 Akten von Henrik Ibsen.

Auf Rosmersholm, nahe am Fjord, wohnen geschlechterlang die Rosmer, schwere, ernste Menschen, überlieferungbelastet, deren Bildnisse an den Wänden des Familienhauses hangen: Geistliche, Offiziere, Beamte in Uniform. Das Volk mit seiner Neigung schwer verständliche, vom Gewohnten abweichende Dinge in übersinnliche Formen zu fassen, erzählt sich von ihren Kindern, daß sie nicht weinen; von ihren Erwachsenen, daß sie nicht lachen, von ihren Toten, daß sie lange an Rosmersholm hängen; daß sie als weiße Rosse den Lebenden begegnen.

Der letzte Rosmer, der Oberpfarrer Johannes, ist groß geworden in dem Vorstellungskreis seiner Väter, aber er ist der letzte eines alten Geschlechts: mild, vornehm, edel, mit feinstem Gefühl für recht und unrecht, aber schwerblütig, — schwer im Entschließen, schwer im Handeln, schwer im Empfinden.

Seine Frau, Beate Kroll, weiblich beengt in der Vorstellungswelt, in der sie erzogen ist, aber heißen Herzens, sieht das Edle in ihrem Gatten. Aber was ist einem liebenden Weib der Verstand! Ihr Herz schreit nach Liebe, heißer verzehrender Liebe. Die kann ihr der Mann nicht geben.

So wird sie mürbe, langsam müde und mürbe, so mürbe, daß ihr Geist sich verkehrt. Sie, die gewohnt ist, nur das Alltägliche zu tun, nur die kleinbürgerlichen Unterscheidungen von recht und unrecht, von gut und böse zu machen, die gewohnt ist, alles zu bereden und zu besprechen, die die Dinge benennen muß und darum alles in schwarz und weiß scheidet, sie sehnt sich nach dem Außerordentlichen.

Das Außerordentliche begibt sich. In ihr Haus wirft das Schicksal Rebekka West. Hoch aus dem Norden, aus Finnmarken kommt die Frau, die außereheliche Tochter eines Geburtshelfers und einer Hebamme. Sie hat eine schwere, vielleicht eine verbrecherische Vergangenheit, und sie ist so garnicht überlieferungsbelastet. Ihr Vater, den sie gepflegt hat durch seine Krankheit hindurch bis zu seinem Ende in stumpfem Irrsinn, hat ihr den Kopf mit einem Wust unverarbeiteten Wissens gefüllt. Sie ist fähig und willig, das Außerordentliche zu tun, weil ihr die Hemmungen einer Familienüberlieferung fehlen.

So kommt sie nach Rosmersholm, eine begehrende Eva. Mit dem triebhaften Ursinn des Weibes erkennt sie den feinen Sprung in dem Kristall dieser Ehe. Die ganze Brunst ihrer Lüste wirft sich auf Johannes Rosmer, den milden, feinen Mann mit den schweigenden Sinnen.

Und nun beginnt ein Raubtierspiel! Mit ihrer Anpassungsfähigkeit — einer Anpassungsfähigkeit, die oft Menschen eigen ist, deren Vorstellungsleben nicht durch das Schwergewicht ererbter und durch Erziehung gefestigter Vorstellungsverbindungen ausgeglichen wird — umspielt sie Mann und Frau. Die Frau umgarnt sie mit Güte, den Mann verwirrt sie mit Gedanken; versteckt die Blößen ihres Wissens, treibt ihn vorwärts zum Bedeutenden. Das Bedeutende ist ihr, wie oft Menschen mit unklarem Denken und verworrenen Begriffen, das Neue, das dem Ueberkommenen Entgegengesetzte. Vor der Frau hat sie den Vorsprung voraus, den die Geliebte fast immer vor der Gattin hat: Sie braucht nicht den Kleinkram des Alltags mit dem Manne zu teilen, die lästigen Sorgen des Lebens; sie kann sich ihm nahen nach Feierabend, wenn der Alltag zur Rüste gegangen ist. Sie kann immer ein Festkleid tragen.

Der Mann erliegt ihr. Ohne sich darüber klar zu werden, — er sündigt nicht mit bewußten Gedanken, geschweige denn vor dem geschriebenen Gesetz — geht er mit Rebekka eine geistige Ehe ein.

Die Frau erliegt ihr. Mit den überfeinen Nerven des vom Verzichten krank gewordenen Weibes fühlt sie das Band, das die beiden bindet. Urteilsschwach durch Erziehung mißkennt sie das Weib. Wäre sie gesund, würde sie kämpfen, fordern, schlagen, beißen — aber sie ist nur noch eine arme, müde Frau. Sie erliegt, erliegt der Güte der Verbrecherin. Mit wehen, müden Händen streichelt sie die Hand der Giftmischerin; nimmt für Arzenei, was Gift ist und dankt mit versagenden Augen. Rebekka West gibt ihr den Todestrank tropfenweise: Du bist schwach, bist ihm im Wege! Er will das Bedeutende, du hemmst ihn! Er kann nur groß werden gegen den Strom, du bist wie ein Wirbel, der ihn immer wieder in den Strom wirbelt! Kannst du ihn denn nicht freigeben? Dein Schoß ist unfruchtbar und er ist der letzte Rosmer! Sollen diese Adelsmenschen untergehen, verklingen wie ein Saitenklang verklingt? Soll er nicht andere zu Adelsmenschen machen, wie er einer ist, soll er nicht Adelsmenschen zeugen, Stolze, Freie? Bist du denn so unbedeutend, daß du ihn nicht einmal verstehen kannst? So tu das Größte, das ein Weib tun kann: Stirb für den Geliebten, freiwillig!

Und Beate stirbt. Verschlagen und doch zugleich ungeschickt wie ein Schulmädchen schreibt sie Briefe und macht Geständnisse, um den Glauben zu erwecken, sie scheide freiwillig; flicht den Anfang der Schnur, die später alle erdrosselt. Dann wirft sie sich vom Mühlensteg in den Mühlgraben.

Hat Rebekka gesiegt? Kann sie nun ihre glühende Lust ersättigen an dem kühlen Leib des Mannes? — Die Toten von Rosmersholm! Die weißen Rosse!

Hier setzt das Schauspiel ein. Der Parteigegensatz der Alten und Neuen bildet das an sich belanglose Rahmenwerk, an dem die Fabel des Stückes emporrangt. Mit Absicht habe ich den Brief Ibsens über Rosmersholm diesem Aufsatz vorangestellt. Das Schauspiel hat kein Ziel, keine „Tendenz", es ist „eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen". So entwickelt denn das Drama das Schicksal der beiden Menschen, Johannes und Rebekka. Führt den Mann hoch hinauf zur höchsten inneren Freiheit; läßt die Frau niederbrechen bis zur tiefsten inneren Zerbrochenheit. Die Toten von Rosmersholm ziehen sie hinunter. Und beide gehen den Weg, den Beate gegangen ist.

Der Dichter aber urteilt nicht, gibt keine sittliche Lehren, — er schweigt. Mensch gegen Mensch, der uralte bittere Kampf!

Bielefeld. Paul Lindner.

Grillparzers „Sappho“

von Dr. Edgar Gross.

Grillparzers „Sappho“ eröffnet die Reihe seiner klassischen Dramen, die bewusst an die griechische Tragödie anknüpfen. Aehnlich wie Goethes „Clavigo“ verdankt sie ihr Entstehen dem glücklichen Zusammentreffen eines inneren Erlebnisses mit einer von aussen kommenden Anregung. Nachdem der Ruf seiner „Ahnfrau“ weit über die Grenzen Wiens hinausgedrungen war und ihn mit einem Schlage zum berühmten Dichter gestempelt hatte, wurde Grillparzer von vielen Seiten sehr zu seinem Schmerz mit den Schicksalsdramatikern in einen Topf geworfen; musste er doch während der Aufführung selbst mitanhören, wie ein vor ihm sitzender Herr sich recht ungehalten über die Effekthascherei und grelle Farbengebung dieses Stückes aufhielt. Durch diese törichte Verkennung seiner dichterischen Ziele tief abgestossen, beschloss er zu zeigen, dass er nicht solcher äusseren Reize bedürfe, um einen Stoff mit echtem dramatischem Leben zu erfüllen, als er eines Tages auf dem Spaziergang einen ihm bekannten Musikfreund, Dr. Felix Joël traf, der ihn aufforderte, für den Wiener Kapellmeister Weigl einen Operntext zu schreiben und ihm die Erzählung von der griechischen Dichterin Sappho als brauchbaren Vorwurf empfahl. Grillparzer äusserte, der Stoff sei auch für eine Tragödie geeignet, und schon auf dem Nachhauseweg entwarf er den Plan zu seinem Drama, das dann in der kurzen Zeit vom 1. bis 25. Juli 1817, ohne weitgehende historische Vorstudien fast in einem Zuge niedergeschrieben wurde, wie der Dichter später behauptete, durch Geldmangel beschleunigt. „Die Ahnfrau“, so sagte er scherzhaft, „hat der Georgi-Zins und die Sappho der Michaeli-Zins geschrieben“. Am 21. April des folgenden Jahres gelangte das Stück auf Schreyvogels Betreiben am Burgtheater mit Sophie Schröder in der Titelrolle zur Aufführung. Der Erfolg war durchschlagend, Grillparzer der gefeiertste Mann in Wien; alle vornehmen Gesellschaftskreise öffneten sich ihm, Metternich empfing ihn in Audienz und Graf Stadion bewirkte seine Ernennung zum Hoftheaterdichter. Der literarische Eindruck der Dichtung lässt sich nicht weniger an den zahlreichen Parodien*, die bald darauf auf den Wiener Vorstadtbühnen in Scene gingen, als an den vielen fremdsprachlichen Uebersetzungen der nächsten Jahre ermessen. „Grillparzer! ein verteufelter Name; aber man wird ihn aussprechen lernen müssen“, notierte Byron in seinem Tagebuch, als er die italienische Uebertragung der „Sappho“ gelesen hatte.

Noch eins ist es, was Grillparzer dazu führte, das Sapphoproblem mit so leidenschaftlicher Innerlichkeit zu gestalten. Litt er doch gerade in dieser Zeit, vielleicht zum ersten Male so eigentlich bewusst, unter dem seelischen Zwiespalt zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben, der zum Grundgehalt seines dichterischen Erlebnisses werden sollte. Und so klingt auch hier schon die Lehre durch, die er später an sich selbst übte, um sich vor den Gefahren seiner weltscheuen, pessimistisch-zaghaften Natur zu retten: die Lehre von der Selbstbescheidung zur Pflicht! An dem Zwiespalt zwischen ihrer Innerlichkeit und der Welt geht Sappho zu Grunde, wenn ihre Sehnsucht nach Liebeserfüllung Schiffbruch leidet. Indem sie die Schranken durchbricht, die ihrer Natur gezogen sind, verstösst sie gegen das Gesetz, dass Unvereinbares nicht zu vereinen ist. In spöttischer Ablehnung aller Geheimnisdeuterei, nennt Grillparzer es einmal die „Fiakeridee“ seines Stückes, dass gleich und gleich sich gern gesellt. Ungleich sind des Lebens Güter verteilt: während einfache und unproblematische Naturen wie Phaon und Melitta, die sich bescheiden, ihr stilles Glück erringen, bleibt den Menschen höherer Gattung nur das Los, sich entsagend mit dem Leben abzufinden. An dieser einfachen Tatsächlichkeit zerbricht Sapphos Lebenskraft.

Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
Der Menschen und der Ueberird'schen Los,
Es mischt sich nimmer in demselben Becher.

* [So zählt Richard Wagner (auf Seite 16 seiner Selbstbiographie „Mein Leben“ in Band 14 der gesammelten Schriften bei C. F. Siegel-Leipzig) seine Mitwirkung bei einer Aufführung einer solchen Parodie der Grillparzerschen Sappho, in welcher er selbst im Chor der Gassenbuben vor dem Triumpfwagen Phaons mitmachte, zu den ersten Theatereindrücken seines Lebens — etwa 1822 — (Die Redaktion)]

Verschmäht und in beleidigter weiblicher Scham darüber, dass sie einem unwürdigen Manne ihre Liebe geschenkt hat, übt die gefeierte Dichterin Selbstmord, aber indem sie das Weib in sich besiegt, befreit sie sich innerlich von irdischer Gewalt und erhebt sich wieder frei in höhere Sphären. Wie Heros Kampf zwischen Liebe und Pflicht, endet auch ihr Begehren nach menschlichem Glück mit schmerzlicher Verneinung dieser Welt, aber ihr bleibt der Triumph einer edleren Geistigkeit. Der Zusammenhang dieser Idee mit dem „Tasso" wäre auch dann unverkennbar, wenn wir nicht wüssten, dass Grillparzer in dieser Zeit stark unter Goethes Einfluss gestanden hat, wie die „Iphigenie" und das Studium der griechischen Tragiker ohne Zweifel auf die dramatische Form der „Sappho", auf die einfache Gliederung des Geschehens, die ruhige Plastik der wenigen Personen und die Sprache gewirkt haben. Aber wie er bei allem wunderbaren Sinn für das Gleichmass, das klassische Vorbilder begünstigten, der menschlichen Seele in ihren individuellsten Regungen nachspürt, wie er sich schon hier als Poet der Frauen und der Liebe in ihren feinsten Modulationen erweist, das zeigt Grillparzer als Dichter der psychologischen Charaktertragödie, der auch uns noch so unendlich viel auf der Bühne zu sagen hat, — mehr als man ihm leider für gewöhnlich das Wort vergönnt.

Der Zigeunerbaron von Johann Strauß.

*) Ein Werk mit stark opernhaften Grundzügen könnte man den „Zigeunerbaron" nennen, der trotz seinem Zwischencharakter ganz eindeutig entscheidende Tendenzen zeigt, die sich eben aus dem zu seiner Entstehungszeit merkwürdigen Umbiegungsprozess in Strauß' Bühnenschaffen erklären. Der 60jährige Liebling der Wiener, wie wohl keiner mehr verwöhnt, deren aber auch keiner mit mehr Liebenswürdigkeit und Charme begabt war, nährte zu sehr den Ehrgeiz, einen Platz im Opernpantheon zu erringen, um nicht seine reife Künstlerschaft, seine unumstrittene Beliebtheit dazu zu verwenden, sich auch in der Oper zu zeigen. In dieser Zeit schreibt er: „ . . . auch der kleinste Erfolg einer Oper von mir steht in meinen Augen höher als vieles Andere."

Alles Vorangegangene — begann Strauß doch erst 1868, also mit 44 Jahren, sich der Bühne zuzuwenden — die Operetten „Indigo", „Der Karneval in Rom", „Die Fledermaus", „Cagliostro", „Methusalem", „Blindekuh", „Das Spitzentuch der Königin", „Der lustige Krieg" und „Eine Nacht in Venedig" mußten ihn, wenn wir auch ganz von seinen Lebensschicksalen absehen, dorthin bringen, wo mit erlangter Meisterschaft auch die rein ästhetische Gesinnung in ein Stadium trat, das sich entscheidend der Glorie des Ballkönigs und Operettenmeisters zugesellte. Aeußerungen folgender Art illustrieren diesen erwähnten Prozeß am deutlichsten: „Ich bin nicht mehr der gutmütige, nachsichtige Jeany in Punkto Wahl der mir vorgelegten Bücher . . ." und an I. Schnitzer, den Textdichter des „Zigeunerbarons": „Mit allen Texten bin ich einverstanden und dafür Schwärmer, nur mit dem Schweinehändlercouplet konnte ich mich nicht recht einverstanden erklären. . . ."

Die sieben Jahre nach dem „Zigeunerbaron" entstandene erste und einzige wirkliche Oper „Ritter Pasman" brachte Strauß nicht den erhofften Erfolg. Der immerhin neue Stil des 66jährigen gab der Kritik manch Rätsel zu lösen — die geringe Teilnahme des Publikums, das nach der allerdings günstig aufgenommenen Premiere an der ungewohnten Stätte, im k. k. Hof-Operntheater, seinem Liebling die Treue nicht mehr wahrte, brachte dieses Juwel einer Wiener opera comique bald vom Spielplan; Gustav Mahlers späterem Bemühen gelang es nicht, das Werk wieder herauszubringen, und Strauß kehrte schließlich wieder zur Operette, zur „Fürstin Ninetta", „Jabuka", „Waldmeister" und „Der Göttin der Vernunft" zurück. Die Operetten „Die Fledermaus" und „Der Zigeunerbaron" aber zogen dafür in das vornehme Haus; mit entschiedenster Berechtigung sicher nur „Der Zigeunerbaron". Er zeigt auch — vielleicht gerade durch seine Stellung am entscheidenden Scheideweg — fast ernstere Tendenz wie die spätere Oper und die Fraktur mancher Nummer, wie beispielsweise im ersten Akt die Introduktion, die Balkonszene, das Finale, im zweiten Akt die Introduktion, manche Stellen

*) Aus einem demnächst in Buchform erscheinenden Werke des Verfassers über Johann Strauss Sohn.

der Czipra und schließlich die ganze Partie der Arsena, die Technik des Aufbaues der Steigerung — all dies ist rein opernhaft erfunden, ohne je den vorgefaßten Rahmen des Stückes zu sprengen. —

Die entscheidenden Wesensunterschiede der beiden Kunstgattungen Oper und Operette haben sich seit der Wende des Jahrhunderts merklich verschoben. Ebensowenig wie heute die von Hugo Riemann und Anderen gefaßte Definition der Operette als kleine Oper, das heißt komische Oper in kleinem Genre, in welcher Gesang und Dialog wechseln, Geltung hat, ist auch die Gattung nicht mehr auf Karrikatur, Parodie und Niedrig-Komisches beschränkt. Diese Umgrenzung hat wohl nie völlige Geltung besessen und die Zunft der Musikwissenschaft hat es verstanden, stets um die Operette als Gattung einen weiten Bogen zu machen, aus Angst, auf eine Erörterung zu gelangen, die, obwohl nur vom ästhetisierenden Standpunkt aus geführt, doch bei näherem Eingehen sich als gefährdend für den Bestand des ganzen mühsam errichteten Baues des Phänomens der Oper erweisen könnte. Gelingt es, das Wesen der dramatischen Musik, die sowohl wortlos wie auch in Oper und Operette in Erscheinung treten kann und muß, auszuschließen, so stellt sich das Problem der Oper wesentlich entkleidet und der Untersuchung geneigter dar und die Idee der Operette gewinnt an Logik und Ernst. Denn sobald auf der Bühne eine reale Welt vorausgesetzt wird und die sie bevölkernden Menschen zum Ausdrucksmittel ihrer Leidenschaft, ihrer Schmerzen, ihrer Einfälle die Musik, den Gesang wählen, „ja sterbend selbst auf die Koloratur nicht verzichten, sobald also die Inkongruenz eines menschenmöglichen realen Ernstes mit der wunderlichen Gewohnheit des Singens zu Tage tritt, wird die Absurdität dieser seltsamsten Kunstgattung „Oper" klar. In der Operette hingegen ist die Absurdität vorweggenommen. Ihre Welt hebt von vornherein die Ursächlichkeit auf, in ihr erscheint der Gesang als Verständigungsmittel neben dem Dialog beglaubigter, weil sie nicht die Reaktion der Vernunft herausfordert. Der „Operettenunsinn" versteht sich von selbst und gestattet, daß ein Verschwörer singt, während sein Opfer daneben steht, weil keiner von beiden ernst genommen wird. So sublimiert sich der Operettenunsinn zu einer Art selbständigen Romantik, deren die Oper eigentlich entbehren muß. Die Funktion der Musik, „den Krampf des Lebens zu lösen", paart sich mit jener verantwortungslosen Heiterkeit, die in einem Wirrsal völlig unmöglicher Situationen ein Spiegelbild, ja gegebenenfalls auch ein Zerrbild unseres realen Lebens ahnen läßt und so wie durch einen Beweis a posteriori streng logisch wird. Seit der Jahrhundertwende ist die Welt mit jedem Tage voraussetzungsloser, der Wille zur Romantik immer kleiner geworden; da mußte selbst die Operette vernünftig werden. Bald verleugnete sie die Romantik ihrer Herkunft und sank schließlich auf das Niveau des geistigen Proletariats. Daß es in der Operette „vernünftig" hergehen müsse, war die eigentliche Quelle des modernen Operettenblödsinns. Jetzt gelingt es keinem humanistischen Jüngling mehr, aus den Werken Offenbachs sich das Bild olympischer Heroen zu formen, das ihm die Ilias vorenthält, denn an derselben Stelle, da ein Girardi das Urbild eines „Methusalem" schuf, singen jetzt semitische Atachees und degenerierte Leutnants oder vertrottelte Roues ihre Couplets und die Kunstgattung der Operette versank zu Gunsten der immer noch romantischeren realistischsten Blutoper. Das Genre eines blühenden Unsinns, der Erziehungswerte in sich barg, die nicht abzuschätzen sind, nahm Vernunft und zog den Frack an, um sich jene Verachtung zu verdienen, die ihm die Aesthetik seit jeher bezeigt hat. — Das mußte einmal zur Ehrenrettung der Operette in Sachen Johann Strauß gesagt werden.

Das Sujet des „Zigeunerbarons", dem „Lande der Schnurrbärte" entstammend, bot so recht Gelegenheit, einer trotz ihrer unbedingten Heiterkeit von melancholischen Einflüssen fast übersättigten Musik zu ihrem romantischen Rechte zu verhelfen. Die Chöre der Zigeuner, die Lieder der Saffi, einer der sympatischesten Erscheinungen, die Strauß gelungen, atmen so viel verträumte Naturstimmung und sind trotz ihrer irrealen Voraussetzungen fast so klassisch erfunden, daß dieses Werk vielleicht das einzige von seinen Wiener Geschwistern ist, das andernorts völlig uneingeschränkt zu wirken im Stande ist, obwohl Girardi und Streitmann als Zcupan und Barinkay Typen für diese beiden Figuren geschaffen haben, wie sie außerhalb Wiens niemals auch nur annähernd getroffen werden können.

„Es soll wieder etwas Wienerisches in meiner Bühnenarbeit auftauchen", schrieb Strauß nach dem „Zigeunerbaron", an dem er fast ohne Unterbrechung

zwei Jahre gearbeitet hatte und den er just um die Zeit seines vierzigjährigen Künstlerjubiläums beendete. Den Tag zu ehren, leitete der Meister im Theater an der Wien die Festvorstellung, in der im Rahmen des zweiten „Fledermaus"-Aktes die bekanntesten Figuren seiner bisherigen Bühnenwerke Revue passierten; als Letzter erschien „Ein Unbekannter", ein Ungar mit den Worten: „Entschuldigen Sie, daß ich so spät komme, aber ich bin eben fertig geworden, ich bin der Zigeunerbaron".

Wien, im August 1919. Carl Johann Perl.

Ich hatt' eine Heimat . . .

von Fritz Meyer.

Ich hatt' eine Heimat, da war ich Kind,
Sah Wolken treiben und hörte den Wind,
Viel bunte Blumen blühten.
Am Gartenzaune lag ich still.
Wie hell die Sonne scheinen will,
Wie sich die Nachbarn mühten

Den weißen Wolken trieb's mich nach
Bis grau der graue Himmel brach
Und Zähren niederflossen.
Die Bäume stehen steil und fremd,
Vom Sturme hart und hoch gekämmt,
Von Wettern übergossen.

Von Land zu Lande zog ich hin.
War lustig einmal auch mein Sinn —
Das Herz war mir gebunden.
Ich bin gewandert Jahr um Jahr — —
— — — — — — — — — — —
— — Dorthin wo meine Heimat war,
Hab' nimmer ich gefunden.

Vorbemerkungen zu den Abonnementskonzerten des städtischen Orchesters.

von W. Lamping.

Mit Beginn der neuen Spielzeit werden die durch den Krieg unterbrochenen Synphoniekonzerte des städtischen Orchesters wieder aufgenommen. Dem so außerodentlich gesteigerten Interesse für ernsthafte Musik entsprechend, ist nicht nur ihre Zahl von sechs auf acht erhöht: das städtische Orchester soll auch für diese Konzerte so verstärkt werden, daß es möglich ist, Werke, die eine größere Besetzung erfordern, also vor allem Werke neuerer Komponisten, zur Aufführung zu bringen. Damit ist die Voraussetzung gegeben, die Programme dieser Darbietungen wesentlich abwechlungsreicher und interessanter zu gestalten, als es bisher möglich war, und nichts Bedeutendes von Bach bis zu den Modernsten bleibt uns verschlossen. Da außerdem zu vier Konzerten erste Solisten herangezogen werden, hoffen wir, daß die Synphoniekonzerte die Unterstützung finden, auf die sie bei ihrer großen Bedeutung für das Kunstleben Bielefelds Anspruch erheben und ohne die sie nicht bestehen können. Indem wir uns vorbehalten' auf einzelne Werk e zu gegebener Zeit noch näher einzugehen*), geben wir nachfolgend das vorläufig festgesetzte Programm der einzelnen Konzerte bekannt.

*) Herr Professor Lamping selbst hat sich bereit erklärt, einleitende Aufsätze besonders zu den modernen Orchesterwerken zu schreiben einen dieser Aufsätze werden wir bereits in der nächsten Nummer veröffentlichen.

Das Programm der Abonnementskonzerte des städtischen Orchesters.

I. Konzert, 10. Oktober, Prof. Lamping: Bach, Suite D-dur. Beethoven, Synphonie Nr. 3 Es-dur (Eroica).

II. Konzert, 7. November, Direktor Cahnbley: Tschaikowski, 5. Syphonie E-moll. Tschaikowski, Violinkonzert. Berlioz, Ouvertüre zu Benvenute Cellini,

III. Konzert, 28. November, Prof. Lamping: Brahms, Klavierkonzert D-moll. Reger Variationen über ein Thema von Mozart.

IV. Konzert, 12. Dezember, Prof. Lamping: Beethoven, Synphonie Nr. 6 F-dur (Pastorale). Schönberg, Verklärte Nacht. Pfitzner, Ouvertüre zu Kätchen von Heilbronn.

V. Konzert, 9. Januar, Direktor Cahnbley: Glazounow, 4. Synphonie Es-moll. Wagner, Tannhäuser-Bacchanal. Strauß, Tod und Verklärung.

VI. Konzert, 13. Februar, Prof. Lamping: Wagner, Faust-Ouvertüre. Wagner, Siegfried-Idyll. Bruckner, Synphonie Nr. 3 D-moll.

VII. Konzert, 5. April, Direktor Cahnbley: Beethoven, 8. Synphonie F-dur. Sologesänge für Sopran. Reger, romantische Suite.

VIII. Konzert, 16. April, Prof. Lamping: Weber, Ouvertüre zu Euryanthe. Brahms, Synphonie Nr. 1 C-moll. Sologesänge für Alt.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonnabend 18. Sept. 19	7	**Clavigo** Trauerspiel von Goethe			
Sonntag 14. Sept.	7	**Lohengrin** Romantische Oper von Wagner	Sonntag 21. Sept.	7	**Zigeunerbaron** Operette von Strauß
Montag 15. Sept.	7	**Martha** Oper von Flotow	Montag 22. Sept.	Freie V.B. 7	**Rosmersholm** Schauspiel von Ibsen
Dienstag 16. Sept.	A1 7	**Der Gatte des Fräuleins** Lustspiel von Drégely	Dienstag 23. Sept.	A2 7	**Rosmersholm** Schauspiel von Ibsen
Mittwoch 17. Sept.	7	**Lohengrin** Romantische Oper von Wagner	Mittwoch 24. Sept.	B2 7	**Lohengrin** Romantische Oper von Wagner
Donnerstag 18. Sept.	B1 7	**Rosmersholm** Schauspiel von Ibsen	Donnerstag 25. Sept.	C2 7	**Der Gatte des Fräuleins** Lustspiel von Drégely
Freitag 19. Sept.	C1 7	**Martha** Oper von Flotow	Freitag 26. Sept.	A3 7	**Zigeunerbaron** Operette von Strauß
Sonnabend 20. Sept.	7	**Sappho** Trauerspiel v. Grillparzer	Sonnabend 27. Sept.	7	**Hamlet** Tragödie v. Shakespeare

Anschriften der Mitarbeiter.

Th. Steinkühler, Maler-Graphiker Bielefeld / Oberlehrer Dr. Heinrich Becker, Bielefeld Detmolder Strasse 135a / Viktor Tuxhorn, Maler-Graphiker Bielefeld Ehlentrupperweg 15 / Renato Mordo, Wien Redaktion der „Wage" / Dr. Edgar Gross, Berlin-Friedenau Lefevrestrasse 18 / Dr. Paul Habermann, Berlin W 30 Rosenheimerstrasse 11 / Paul Alfred Merbach, Schriftsteller Berlin O 112 Travestrasse 3 / Oberlehrer Paul Lindner, Bielefeld Lutterstrasse 51 / Carl Johann Perl, Kapellmeister Wien XIII Penzingerstrasse 52 / Fritz Meyer, Bielefeld Hermannstrasse 10 / Professor W. Lamping, Bielefeld Mozartstrasse 8.

Inhalt des I. Heftes.

		Seite
Außentitel, Entwurf	Th. Steinkühler	
Die neue Spielzeit und der neue Jahrgang	Wolfgang Hoffmann Harnisch	1
Die erste Kunstausstellung der Künstlergruppe „Rote Erde" in Bielefeld	Dr. Heinr. Becker	5
„Schiffer", Holzschnitt	Victor Tuxhorn	8
„Reiter", Holzschnitt	Th. Steinkühler	9
„Kunstphilister", Holzschnitt	Viktor Tuxhorn	11
Komödiantenlieder: Der Vorhang	Renato Mordo	12
Goethes „Clavigo" als Bekenntnisdichtung	Dr. Edgar Groß	12
Richard Wagners „Lohengrin"	Wolfgang Hoffmann Harnisch	13
Flotows „Martha"	Dr. Paul Habermann	16
Über die gegenwärtige ungarische Dramatik	Paul Alfred Merbach	18
Zu „Rosmersholm"	Paul Lindner	20
Grillparzers „Sappho"	Dr. Edgar Groß	22
Der Zigeunerbaron von Johann Strauß	Carl Johann Perl	23
Ich hatt' eine Heimat, Gedicht	Fritz Meyer	25
Vorbemerkungen zu den Abonnements-Konzerten des städtischen Orchesters	Prof. W. Lamping	25
Das Programm der Abonnements-Konzerte		26
Der Spielplan des Stadttheaters vom 13. bis 27. September		26
Zwei „kluge Jungfrauen", Kunstbeilage		

Bemerkung der Schriftleitung: Die „Bielefelder Blätter werden nicht immer in der Stärke des vorliegenden Heftes erscheinen.

In Bielefeld: Preis des Einzelheftes 50 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 8.00 Mark.
Im Reich: Preis des Einzelheftes 85 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 13.00 Mark.

Verantwortl. Redakteur: Oberregisseur Wolfgang Hoffmann Harnisch • Expedition: Thilla Altenbernd • Inseratenannahme: Bureau des Stadttheaters.

Druck von J. D. Küster Nachfolger, Bielefeld, Niedernstr. 27

J. D. Küster Nachf., Bielefeld

Briefpapiere

lose und in Geschenk-Packungen

Schreibtisch-Garnituren, moderner Büro-Bedarf
Ideal- und Erika-Schreibmaschine

Vom 15. September ab im neu eröffneten Ladenlokal
Niedernstraße 25 (früher Emil Frank)

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

DÜRKOPP

Leichte KETTENLOSE Räder

DÜRKOPPWERKE AKTIENGESELLSCHAFT
BIELEFELD

Nähmaschinen für Haus, Gewerbe und Industrie.
Milch-Schleudern, Oelscheidemaschinen.

Motorfahrzeuge:

Personenwagen, Lieferwagen, Lastkraftwagen

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

HEINRICH SADLER, BIELEFELD
OBERNTORWALL 23 c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

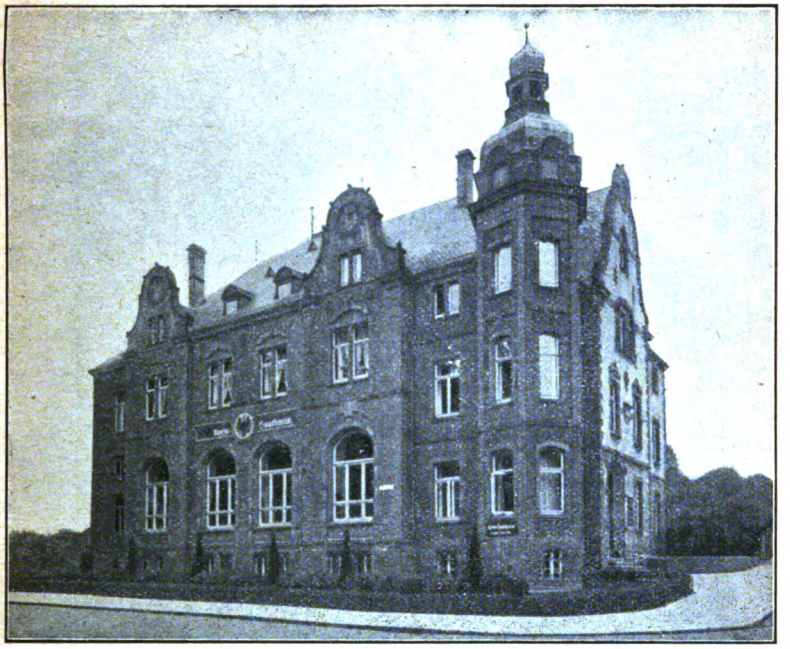
GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR
GAS-, WASSER- U. KANAL-ANLAGEN

STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER
BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND
BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Kreis-Sparkasse Bielefeld

Reichsbank-Giro-Konto

Postscheck-Konto: Hannover 4871



Hauptstelle: Spiegelstraße 1
(gegenüber dem Landgericht)
Fernsprecher 191 und 291
Kassenstunden:
ununterbrochen von 9 bis 5 Uhr;
Sonnabends nur von 9 bis 1 Uhr

Zweigstelle: Herforder Str. 6
(gegenüber der Reichsbank)
Fernsprecher 1191
Kassenstunden:
von 9 bis 1 Uhr und 3 bis 5 Uhr;
Sonnabends nur von 9 bis 1 Uhr

Haftung für die Spareinlagen: **jetzt 130 Millionen Mark**

Stadt Bielefeld **und** Landkreis Bielefeld

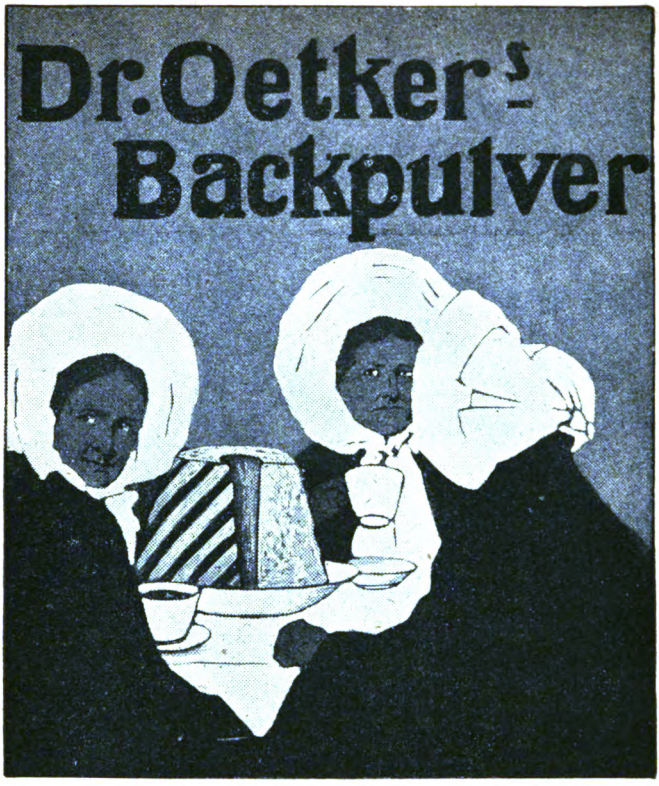
Annahme von Spareinlagen (mündelsicher),
in jeder beliebigen Höhe.

Scheck- u. Ueberweisungsverkehr (bargeldloser Zahlungsverkehr)

Gewährung von Hypotheken-Darlehen · Vermietbare eiserne Schrankfächer · Aufbewahrung u. Verwaltung von Wertpapieren

---

Der gesamte Verkehr mit der Kreis-Sparkasse Bielefeld ist streng vertraulich!



„Backin"

darf in keinem Hause fehlen!

Man versuche:

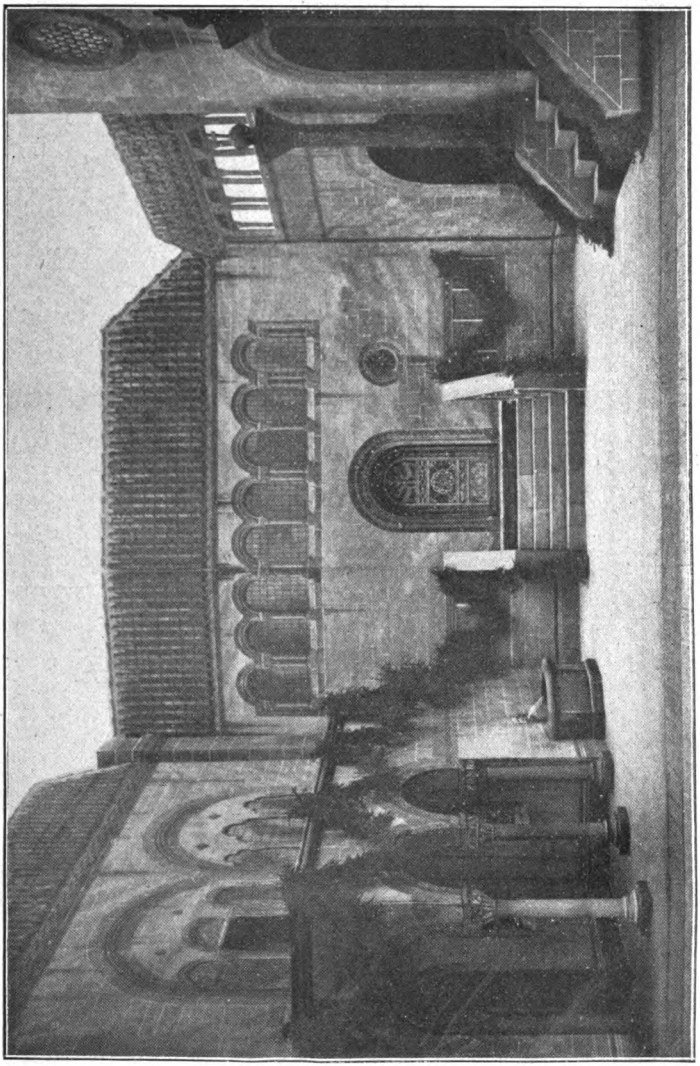
Dr. Oetker's Apfelkuchen.

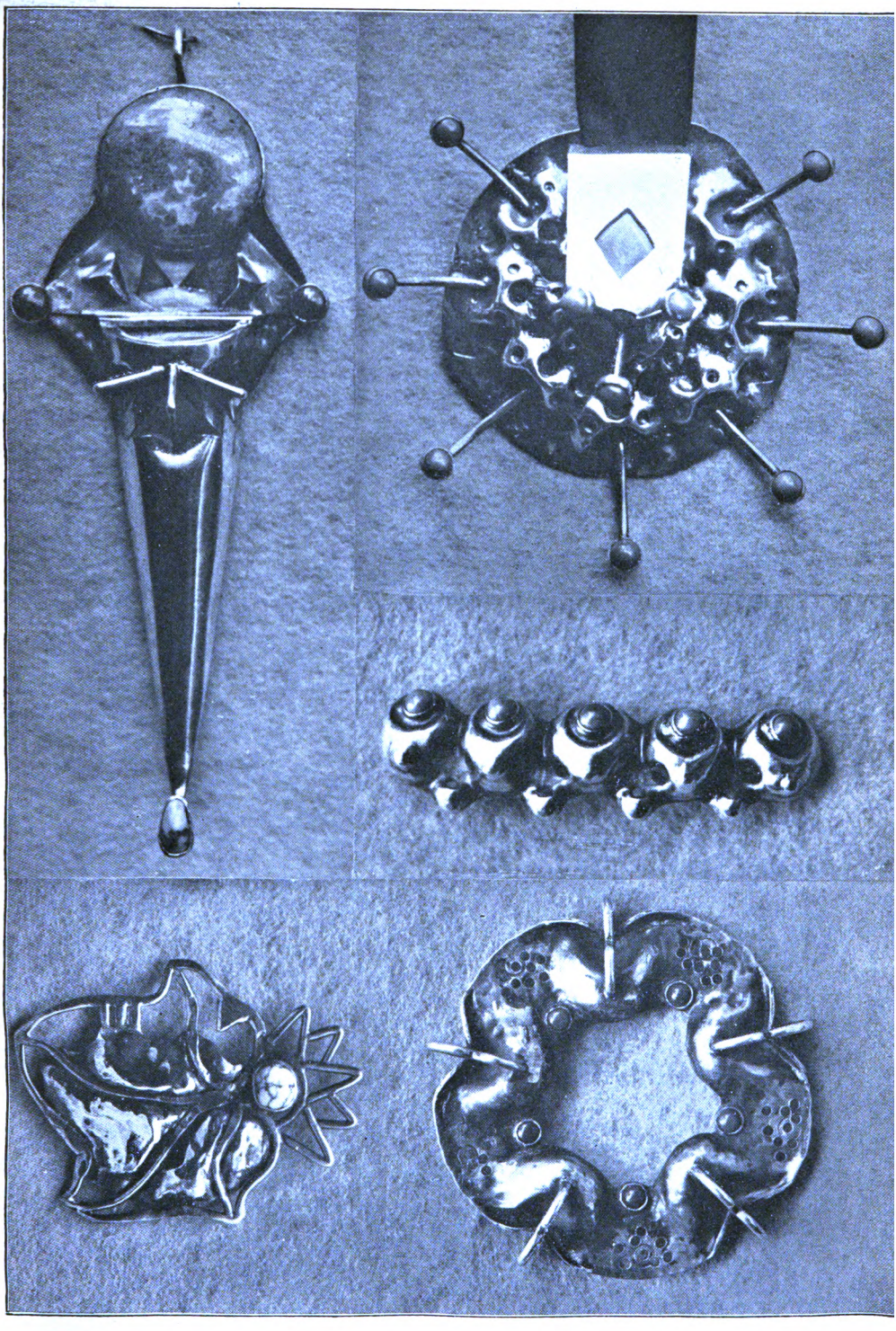
Apfelkuchen, sehr fein.

Zutaten: 125 g (1/4 Pfund) Butter, 125 g (1/4 Pfund) Zucker, 3 Eier, 200 g Weizenmehl, 1 Päckchen von **Dr. Oetker's „Backin"**, 1/8 bis 1/4 Liter Milch, 750 g (1 1/2 Pfund) geschälte Äpfel.

Zubereitung: Butter und Zucker rührt man schaumig und fügt nach und nach das Eigelb, das mit dem Backin gemischte Mehl und so viel kalte Milch hinzu, daß man einen glatten Teig bekommt. Zuletzt rührt man den Eierschnee unter die Masse und füllt diese in eine gefettete Springform, hierauf belegt man den Teig mit den geschälten und in 6 Stücke geschnittenen Äpfeln, bestreut ihn mit Zucker und bäckt ihn etwa 1/2 Stunde.

An Stelle der Äpfel kann man auch mit durchgeschnittenen, entsteinten Zwetschen belegen.





BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

1. OKTOBERHEFT 1919

Zur Inszenierung des Hamlet.

von Dr. Eugen Kilian.

Der 20. September 1777 — Shakespeares Hamlet zum erstenmal auf dem Hamburger Theater — war ein Denkstein in der Geschichte des Stückes auf der deutschen Bühne. Schröders Bearbeitung hat ihm die Pforte in die deutsche Theaterwelt erschlossen. Wohl waren seit 1773 schon Vorstellungen der Tragödie in Heufelds Bearbeitung in Wien und an einigen österreichischen und süddeutschen Bühnen vorangegangen. Aber die Wirkung war mehr oder minder eine lokale geblieben. Erst Schröder, auf Heufelds Arbeit sich stützend, hat das Eis gebrochen. Brockmanns berühmter Hamlet hat in erster Linie zu dem großen Erfolge beigetragen. Schröders Bearbeitung, eine Uebertragung der gewaltigen Tragödie in die bürgerlich-sentimentale Atmosphäre der Werther-Zeit, die den Prinzen am Leben erhalten sehen wollte, hat viele Jahrzehnte lang die deutschen Theater beherrscht. Erst allmählig und unter schweren Kämpfen ist es der Schlegelschen Uebersetzung des Originales gelungen, sich durchzusetzen. Nachdem man 1799 in Berlin erstmals den Text Schlegels zu spielen versucht hatte, kehrte man schon 1812 wieder zu Schröders Prosa-Fassung zurück, und Zelter mußte an Goethe melden: „Ehe man eine Hand umwendet, erscheint wieder der Schrödersche Hamlet bei uns, und keiner muckst dazu."

Für das unveränderte Original scheint die Zeit noch nicht reif gewesen zu sein. Man suchte dem Probleme durch „Bühnenbearbeitungen" näher zu kommen. Durch dementsprechende Einrichtungen des Schlegelschen Textes, durch Kürzungen, Zusammenlegungen, da und dort wohl auch durch Veränderungen wurde das Stück den Bedingungen der Dekorationsbühne, wie sie sich aus dem welschen Opernhaus entwickelt hatte, angepaßt. Schreyvogel in Wien ist in verdienstlicher Weise vorangegangen. Laube, Eduard Devrient, Oechelhäuser und unzählige andere bis auf die Gegenwart herab haben sich ihm angeschlossen. Die Zahl dieser Bearbeitungen geht ins Ungemessene.

Trotz ihrer Verschiedenheit im einzelnen hat sich eine gewisse gemeinsame Tradition auf den Theatern herausgebildet. Unter dieser Tradition hat die zweite Hälfte des Stückes meist bedenklich Not gelitten. Man hat die beiden letzten Akte teilweise bis zur Unkenntlichkeit zusammengeschrieben. Noch heute gibt es erste Bühnen, die den vierten Akt unter Beseitigung alles Vorangehenden mit der Szene eröffnen, wo die wahnsinnige Ophelia vor die Königin gebracht wird (IV, 5), die die wichtige Kontrastfigur des Fortinbras im vierten Akte und sogar am Schlusse des Stückes beseitigen. Im fünften Akte wird das ganze, für das Verständnis des Stückes so wichtige Gespräch zwischen Hamlet und Horatio, das die Gefechtsszene einleitet, gestrichen. Wer aus dem Buche nicht mit dem Werke vertraut ist, dem bleibt der Zusammenhang der Handlung in den letzten Akten völlig unverständlich.

Die unsinnigen Striche, namentlich die des vierten Aktes, hängen zumeist mit der virtuosenhaften Neigung des Hamlet-Spielers zusammen und mit der üblen Gepflogenheit der Bühnen, die Tragödie zum bloßen Spielball schauspielerischer Sonderbestrebungen zu erniedrigen. Von diesem eigensüchtigen Standpunkt scheint dem Darsteller nach den gewaltigen Wirkungen des dritten Aktes das, was ihm die kleinen Szenen des vierten Aktes bieten, zu wenig reizvoll. Er glaubt seine Kunst hier in keinem neuen Lichte zeigen zu können. So streicht man willkürlich und grausam, um mit Riesenschritten den beiden Höhepunkten des zweiten Teils, der Kirchhofszene und der Rapierszene zuzuschreiten. Das Gesamtbild der Dichtung aber wird schwer geschädigt.

Ein löblicher Versuch, mit der Schablone zu brechen, wurde 1895 von Tocza Savits am ehemaligen Münchener Hoftheater unternommen. Er spielte den „Hamlet" völlig unverändert und beinahe ungekürzt, ohne auch nur eine einzige Szene zu beseitigen. Das Gesamtbild der Dichtung kam zu seinem ungeschmälerten Rechte. Aber durch die Anwendung des Zwischenvorhangs, der bei den umständlichen szenischen Bildern der hergebrachten Illusionsbühne nicht zu entbehren war, wurde die Tragödie in zwanzig größere und kleinere Teilchen auseinander gerissen. Hierunter ebensowohl wie unter der ungewöhnlichen Ausdehnung litt der Gesamteindruck der sonst sehr verdienstlichen Vorstellung. Einen bemerkenswerten Einfluß auf andere Bühnen hat sie kaum ausgeübt. Abgesehen von einigen selbständigeren Versuchen von Martersteig, A. v. Berger u. a. behauptete die Tradition in der Hauptsache nach wie vor ihren Platz. Auch die Inszenierungen Hagemanns und Reinhardts waren trotz der neuen Anregungen, die sie in szenischer und dekorativer Hinsicht brachten, nicht dazu angetan, das rein dramaturgische Problem zu fördern. Die letzten Akte blieben auch hier das übel vernachlässigte Stiefkind der Aufführung. Eine Einstudierung des Dresdener Hoftheaters nach dekorativen Entwürfen Fritz Schumachers ergab wohl eine anerkennenswerte Vollständigkeit des Textes, litt aber ebenfalls an der unleidlichen Zerstückelung der ganzen Vorstellung durch den Zwischenvorhang und die dadurch bedingten Pausen.

Eine Lösung des Hamlet-Problemes im künstlerischem Sinne erfordert zweierlei: eine lückenlose Wiedergabe des unveränderten Gedichtes, eine Wiedergabe, die sich in den notwendigen Kürzungen nur auf Einzelheiten des Textes beschränkt, die Szenenfolge selbst aber, namentlich in den letzten Akten, unangetastet läßt; und zum zweiten eine Art der Bühneneinrichtnng, die eine ununterbrochene Abwicklung des szenischen Gefüges gestattet, die eine Unterbrechung der Handlung durch den Vorhang auf die Aktpausen beschränkt. Die beste Vorbedingung hierfür schafft eine Doppelbühne, die etwa nach Art der in München von mir verwendeten, neuen Shakespeare-Bühne, ein abwechselndes Spiel gestattet auf der von einem Vorhang begrenzten architektonischen Vorderbühne und der dekorativ ausgestatteten Hinterbühne. Auf diese Weise wird es möglich, jede Unterbrechung innerhalb des Aktes zu vermeiden.

Wie sehr dies dem Gesamteindruck des Werkes zugute kommt, zeigt in besonders einleuchtender Weise der dritte Akt. Nichts Gefährlicheres für seine Wirkung, als wenn er nach der üblichen Akteinteilung in vier verschiedene „Bilder" auseinandergerissen wird oder wenn man gar, wie es bei Reinhardts erster Inszenierung am Münchener Künstlertheater geschah, zwischen die Schauspielszene und die des betenden Königs, zwei Szenen, die unmittelbaren Anschluss verlangen, die „große Pause" des Abends gelegt wird. Man kann die dramatische Oekonomie des Werkes kaum in grausamerer Weise vernichten.

Wie dieser Akt, der die Tragödie auf ihren Gipfelpunkt führt, auf der Bühne zu wirken hat, wird erst ersichtlich, wenn man ihn erstmals in ununterbrochener Szenenfolge spielen sah. Er schließt sich nach einer möglichst kurz zu haltenden Pause ohne Dekorationswechsel an den vorangehenden an. Dieselbe Halle, in der sich die großen Szenen des zweiten Aktes abspielten, hat auch dem Monologe „Sein oder Nichtsein" und der Belauschung Hamlets und Ophelias durch den König und Polonius als Schauplatz zu dienen. Als nach Ophelias Abgang die beiden Lauscher aus ihrem Versteck hervorgetreten sind, schließt sich der Vorhang der Vorderbühne. Während ihres kurzen Gespräches, das auf Hamlets beabsichtigte Entsendung nach England zielt („Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehn") wird die Hinterbühne rasch für die Schauspielszene umgebaut. An den stürmischen Ausgang des Gonzago-Spiels schließt sich sofort nach Hamlets abschließendem Monolog die sog. Gebetszene, die vor dem Vorhang gespielt wird: ein neutraler Raum, ein beliebiger Durchgang des Palastes, der keiner besonderen dekorativen Charakterisierung bedarf. Die vielfach übliche Kapelle oder dergl. ist völlig fehl am Platz. Sie widerstreitet der Situation. Die Stimmung wird häufig durch die Beleuchtung gegeben. Mitternacht, Mondschein durch den einen seitlichen Ausgang. Es ist unmittelbar nach Schluß der verhängnisvollen Komödie. Die Aufregung des ganzen Hofes spiegelt sich schon in dem ersten hastigen Auftreten des Königs mit den Höflingen und einigen lichtertragenden Pagen wider. Alles ist in Verwirrung und hat den Kopf verloren. Der unmittelbare zeitliche Zusammenhang dieser Szene mit der voran-

gegangenen muß zum deutlichen Ausdruck kommen. Nach dem Abgang des Königs, der an einem Pfeiler der seitlichen Architektur von schwachem Mondlicht beleuchtet zum Gebete niedergesunken war, öffnet sich der Vorhang und auf der Hinterbühne folgt sofort die Schlußszene im Gemache der Königin. Der Zusammenhang des Aktes ist gewahrt: wie in fieberhafter Eile jagen seine Szenen an den Augen des Zuschauers vorüber und lassen ihn nicht einen Augenblick aus dem Banne der Dichtung — ein ungeheurer Segen für ihre theatralische Wirkung.

Die Schauspielszene hat selbstverständlich mit der alten Tradition zu brechen, die heute noch auf manchen kleineren Bühnen ihr klägliches Dasein fristet: dem Brauche, das Schauspiel auf einer hinten eigens hierzu errichteten Bühne, agieren zu lassen. Diese Anordnung, durch Chodowieckis bekannte „Mausefalle" historisch verbürgt, ist heute natürlicher Weise längst überlebt, und nicht bloß deshalb, weil sie die Zuschauer auf dem Theater dazu zwingt, in einer ganz unmöglichen rechtwinkligen Stellung dem Spiele zuzusehen. Nicht die wenig unterhaltsame Gonzago-Tragödie, sondern der König und Hamlet sind die Hauptpersonen dieser Szene. Auf die muß die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers gerichtet werden. Hierüber haben schon Immermann und Eduard Devrient belehrende Briefe gewechselt, und die damals neue Forderung erhoben, daß die Bühne des kleinen Schauspiels nicht im Hintergrund, sondern zur Seite, die königlichen Zuschauer aber ihr gegenüber in einem Halbkreis ihren Platz zu finden hätten. Neuerdings ist man mit Recht noch einen Schritt weitergegangen und hat die Zuschauer auf eine erhöhte Estrade Angesicht zu Angesicht zum Publikum gesetzt, während die Schauspieler der Gonzago-Tragödie auf der platten Erde mit dem Rücken zu diesem ihre Kunst zum besten geben. Auf diese Weise wird der König und sein wichtiges Mienenspiel zum natürlichen Mittelpunkt des Bühnenbildes. Nur darf sich Hamlet durch diese für ihn sehr günstige Anordnung nicht noch mehr zu dem leider sehr beliebten, neuerdings auch von Mai-Rodegg mit Recht wieder getadelten Mätzchen verführen lassen, bei seiner Beobachtung des Königs in unangebrachter Aufdringlichkeit an diesen heranzukriechen, diesem beinahe ins Gesicht zu springen und so auf diese Weise seine Absichten mit einer Deutlichkeit zu verraten, die mit seinem Plane und dem folgenden Gange des Stückes völlig unvereinbar ist.

Abwechselndes Spiel auf Vorder- und Hinterbühne schafft die Möglichkeit, auch dem meist so kläglich veranstalteten vierten Akt, ohne ihn durch Zerstückelung in viele kleine Szenen unwirksam zu machen, zu seinem Rechte zu verhelfen. Er beginnt auf demselben Schauplatz, wo der Friede geschlossen hat, in dem Zimmer der Königin. Alles ist unverändert; noch brennt die nächtliche Ampel, durch die Fenster blickt der erste fahle Schein des anbrechenden Tages. Die Königin liegt wie am Schluß des dritten Aktes halb besinnungslos in einem Sessel. Der König erscheint, gefolgt von den Höflingen, die in scheuer Entfernung beim Eingang warten. Ein längeres stummes Spiel, in dem Gertrud emporschreckt und sich dem Gatten schluchzend in die Arme wirft, geht dem Be-

ginn des Dialoges voraus. Die zweite und dritte Szene, Hamlets Gespräch mit Rosenkranz und Güldenstern über Polonius Leiche anknüpfend, und sein Zusammenstoß mit dem König, der ihm nach England entsendet, werden im unmittelbaren Anschluß vor dem Vorhang gespielt. Als sich dieser nach dem Monologe des Königs öffnet, sieht man auf der Hinterbühne die Ebene in Dänemark, im Hintergrund die blaue Fläche des Meeres, das in diesem Stück so viel als möglich dem Zuschauer gezeigt werden sollte. Hamlets Begegnung mit Fortinbras, im üblichen Schlendrian des Theaters fast immer gestrichen, dürfte unter keinen Umständen fehlen. Um so wichtiger, als Hamlet in diesem Akte so schon mehr als wünschenswert, von der Bildfläche verschwindet. Auch daß Fortinbras schon an dieser Stelle des Stückes sichtbar werde, ist von einiger Bedeutung. Der erste Teil der fünften Szene, die wahnsinnige Ophelia vor der Königin, spielt vor dem Vorhang, der zweite Teil mit dem Auftritt des Laertes und der zweiten Wahnsinnsszene in der Halle, die als eine Art von Einheitsraum den meisten Innenszenen des Stückes als Schauplatz dient. Die beiden Ophelia-Szenen werden in ihrer Wirkung gehoben, wenn sie durch diese Art der Anordnung auf zwei Schauplätze verteilt werden. Für die kurze Zwischenszene zwischen Horatio und den Matrosen (IV, 6) schließt sich der Vorhang; die letzte Szene, des Königs geheime Unterredung mit Laertes und Gertruds Bericht über Ophelias Tod, spielt wieder in der Halle, die nun durch Schließung der offenen Ausgänge einen intimeren Charakter erhalten hat.

Im fünften Akt ist Hamlets für das Verständnis des Stückes unentbehrliche Unterredung mit Horatio und die stark gekürzte Osrick-Szene vor dem Vorhang zu spielen. Währenddessen wird die Hinterbühne aus dem Kirchhof in die Dekoration der Schlußszene umgebaut.

Für die Kirchhofszene und den Kampf zwischen Hamlet und Laertes im Grabe sind die feinen Bemerkungen von Savits in seinem nachgelassenen großen Shakespeare-Werke in ernstliche Erwägung zu ziehen. Seine Annahme, daß es sich bei der Bühnenanweisung „springt ins Grab" nicht um eine beglaubigte Vorschrift des Dichters, sondern um die spätere Interpolation eines effektlüsternen Mimen handle, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich. Was Laertes spricht („Laßt noch die Erde weg etc."), ist der allerstärkste Ausdruck seiner bis zum Ueberschwang erregten Seele. Die Phantastik der Uebertreibung. Sie bedarf nicht der plumpen Verwirklichung durch den Sprung in das Grab, der mit der Vorstellung der beiden auf dem Sargdeckel Ringenden den Beigeschmack einer gefühlsverletzenden Rohheit niemals völlig verliert.

Für den Schluß des Stückes beseitige man das neuerdings vielfach üblich gewordene Mätzchen, daß der tote Hamlet — entsprechend dem Befehle des Fortinbras — von vier Hauptleuten wirklich in die Höhe gehoben und auf deren Schultern in feierlichem Umzug über das ganze Theater geschleppt wird. Diese rein körperliche Verrichtung, die uns höchstens mit Bewunderung für die Muskelkräfte der Träger erfüllt, ist nicht geeignet, die Wirkung des

Schlusses zu erhöhen, wohl aber, sie abzuschwächen. Es ist eine leere Aeußerlichkeit, die ablenkt und zerstreut. Man erinnere sich, daß Shakespeares Vorschriften („Nehmt auf die Leiche") sich rein historisch aus den Notwendigkeiten der altenglischen Bühne erklären: Sie kannte keinen Vorhang und bedingte deshalb die Wegschaffung der Leichen am Schlusse jedes Stückes. Die moderne Bühne aber ist in der glücklichen Lage, durch den Vorhang das Bild verschließen zu können. Sie braucht den majestätischen Eindruck der Todesruhe nicht durch die äußerlichen Vorgänge, die mit dem Abtransport der Leichen verbunden sind, zu stören.

Zu Shaws „Helden".

von Franz Graetzer.

I.

Bernard Shaws dreiaktige, meisterlich gebaute und an feinstem wie derbstem Witz genau gleich reiche Komödie ist das ungefähr zeitgemäßeste Drama dieses ersten Friedensjahres; ists, obgleich sie fünfundzwanzig Jahre alt ist und der zwischen Bulgaren und Serben, zu deren Glück, ausgefochtene Krieg, der ihrem Geschehen den bewegten Hintergrund liefert, dem letzten um rund 30 Jahre voraufging. Ists, weil sie, wie sämtliche besten Werke des, weisen fast mehr denn bloß klugen, Iren, eine — in aller köstlichen Unterhaltsamkeit — höchst lehrsam geratene und auch gewollte Dichtung ist. Ihre (unpathetisch eindringlichst geformte) Tendenz: Der Antiillusionismus; ihr tiefster Sinn: Für Ehrfurcht vor ungeschminkt Sachwahrem, prunklos Natürlichem zu werben. Ein Zeitalter, dessen Geburtstunde vom grauenhaftesten Fiasko der schöngewandeten, gleißenden, stelzenden Lüge, von der Katastrophe des faulen Zaubers bestimmt wird, ein neues, in Wertung des schlicht Daseinstauglichen zu hürnendes Geschlecht hat dieses heitere Zeugnis wider üble, noch in ihren letzten Ausläufern mitleidlos abzutötende Vergangenheit wie Prophetie hinzunehmen, das Satyrspiel wie apokalyptische Vision, mit geheimem Schauer, zu empfangen.

II.

Der kämpferische Schöpfer der Komödie rückt dem schönen Schein zuleibe, kündet Tod der flachen Phrase, die er die kleine Welt der — nicht bloß balkanischen — Barbaren verhängnisvoll beherrschen sieht. Nicht als Antiidealist, sondern als Träger und Herold einer frischen, besseren, haltbareren Idealität. Der Aesthetiker Julius Bab hat, da er den Weg des „Fortinbras"-Kampfes wider die in sich abgestorbene Romantik verzeichnete, rechtens Bernard Shaw, den Gestalter daseinbejahender Weltkundigkeit, mit Dehmel, dem Dichter des Mannes, der dem Schicksal gewachsen sei, und Verhaeren, dem Vertreter der Abklärung, die alle Dinge mit sich in Frieden wisse, in die gleiche Ueberwinder-Reihe gerückt. Wie er Cäsars und Buonapartes unfeierliche Menschlichkeit blößt, so zeigt er in den drei Aufzügen dieser kühnsten „Helden"-Komödie, was allein ihm, fern aller hohlen Denkmalpose, als heroische Tapferkeit gilt: Mut zu haben zur gemeinen Wirklichkeit der Dinge. Unsentimental, unschwärmerisch, kraß realistisch, dem sehrenden Anhauch der trügerischen Treibhausschwüle entrückt, ragt das Standbild seines — einzig siegberechtigten — Helden: ein Standbild aus Fleisch und Blut; ehern überwährend den gräulichen Gips steifer Siegesallee-Puppen. Ohne Monokel dem Leben, lieber als fruchtlosem Tod, ins klare Auge sehend, treu bewußt der Gewissensbindung an schleierdurchstoßende Hellsicht; gemäß etwa Hermann Essigs stolzer Erkenntnis: „Wir haben auch den Mut als Menschenpflicht".

III.

Ein schlauer Knecht verzichtet auf den leeren Glanz billiger Herrenschaft, entsagt verführerischer Mummenschanz und will lieber, lebenslänglich, die Vorteile überlegenen Dienertums ausbeuten, als von schimmernder Kastenkonvention sich

in unfruchtbare Jochung beugen lassen. Und Shaws Held erkennt: „Kümmern Sie sich nicht darum, ob es Heldentum oder Niedrigkeit ist. Nicola ist der fähigste Mann, den ich bis jetzt in Bulgarien kennen gelernt habe!" Ein schrankenloses Lob der Kompromißkraft also. Und auch Shaw, der Dramatiker, bewährt sie. Weiter und tiefer langender Wirkung seiner Idee opfert er, willig, den zweifelhaften Ruhm, ein „rein literarisches" Stück zu schreiben. Erhabener Langeweile zieht er das Erreichnis bühnenrunder Vollkommenheit vor, und ohne Anspruch auf unbedingt originale, unbezweifelbar neugeschaffene Effekte sucht er, und zwar mit bestem Erfolg, dem Theater an sich zu geben, was sein ist. Borgt also getrost, aus dem Schatz der Weltkomödien-Rüstkammer, die Parallelhandlung, die dem Erlebnis der Herrenschicht in niedrigerer Sphäre das Widerspiel leistet; wertet, freilich in ganz neuem Sinn, das aus Kammerdiener und Zofe gestellte Liebespaar aus. Und holt scheulos, zumal im zweiten Akt, billige Heiterkeiten aus der Verspottung von Balkanpreußens Talmizivilisation; entblödet sich nicht, wie irgend ein Ettlinger den Milieu-Witz auszuschlachten.

IV.

Der Kern von Handlung ist in diese Kette durchsichtiger Vorgänge gefügt: aus der Schlacht gegen das Bulgarenheer flüchtet Serbenhauptmann Bluntschli, Berufssoldat, Sohn schweizerischer Hôtelierpatriziates, in eine kleine bulgarische Stadt, und landet nachts, von Häschern verfolgt, im Schlafzimmer der jungen Majorstochter Raina Petkoff. Die rettet ihn, zuletzt mit Hilfe der Mutter, vor Feindesrache, füttert ihn mit Schokolade und entläßt ihn mit ihrem, in des Vaters Rock (den der Flüchtling anziehen muß) verstauten Bildnis. Ihr Vater und ihr Bräutigam, Major Sergius Saranoff, kehren, dieser als Träger stolzen Zufallsruhmes, heim; alsbald findet Bluntschli, ihnen befreundet gewordener Landesfeind, sich zur Familie zurück, und vergebens suchen deren weibliche Mitglieder die frühere Begegnung den Männern verborgen zu halten. Dienstbotenkabalen entlarven, was geschah; inzwischen jedoch hat sich angebahnt, was nun offene Entscheidung erdringen muß: Rainas überglitt von Sergius zu Bluntschli. Der verlassene Bräutigam tröstet sich mit der Zofe, deren gleichbürtiger Liebhaber mit Geschäftsvorteilen, alle Parteien aber sehen Aufbesserung ihrer materiellen Lebensumstände dämmern. Vernunft hilft über die Schwierigkeiten des Konstellationenwandels hinweg; kluge Strategie gebietet eben die Umgruppierung. Und Heldentum gewinnt das letzte Rennen.

V.

Bei Shaw ist einzig echter Held der nüchterne Schweizer Bluntschli: der — bis zu hyperromantisch hohem Grad — unverhüllte Realist, der einmal sich einen „romantischen Idioten" schimpfen lassen muß, von der Schimpferin aber schon unbändig geliebt ist. Ihm gegenüber stehen die Pseudoheroen: der Zufallssieger Sergius Saranoff, der unfähige, in Haussklaverei vollends verblödende Paul Petkoff. Die Mannen der schimmernden Wehr, denen der schlicht überlegene Feind noch die Rückzugspläne entwerfen muß; die von Massengunst auf den Blechschild Gehobenen, die hilflos vor der wortkargen Tüchtigkeit des, schmucklos, Wegsicheren stehen. Die Phrasenbolde, die das antiillusionäre Alltagssein entwaffnet und entwertet. Falsches Heldentum protzt: „Ich bereue nie Etwas! Ich entschuldige mich nie!" Wahre Tapferkeit bekennt: „Ich kämpfe, wenn ich kämpfen muß, bin aber immer sehr froh, nicht kämpfen zu müssen, wenn es nicht unbedingt notwendig ist. Sie sind nur ein Amateur; Sie glauben, kämpfen ist ein Vergnügen." Und erblickt kein Schandzeichen in der wahrheitgemäßen Feststellung, als Berufssöldner „Kampfmaschine" zu sein. Setzt nicht, um der großen Geste willen, das geliebte, leidenschaftlich bejahte Leben stur auf ein (falsches) Spiel, sondern gesteht ruhig selbst Todesfurcht. Absurde, heillos daseinsunfähige Romantik mutmaßt im simplen Eigner einiger tausend Tischtücher, einiger hundert Nutzkutschen den „Kaiser der Schweiz". Unverbesserliche Sachlichkeit lobpreist höheren Rang: freier Bürger zu sein. Das ist, dem Antibyzantiner Shaw nicht minder denn seinen liebenswürdigen Bluntschli, einfältiger Weisheit letzter Schluß.

VI.

Ins holde Treibhaus geschminkter Backfischtraum-Morgenröten bricht unerbittliche, kalte Empirie. „Wissen Sie", fragt die ernüchterte, weil nüchtern erblickte, Raina ihren Gegenspieler, „daß Sie der erste Mann in meinem Leben sind, der

mich nicht ernst genommen hat?" Und Bluntschli: „Sie meinen, nicht wahr, daß ich der erste Mann bin, der Sie ganz ernst nimmt?"

Im Verlauf zweier Akte stirbt eine „ideale Liebe", die, eben erst, mit allem Pomp aufgefunden worden ist. Nicht schade drum, lehrt Einsicht; und schafft die bündige Assoziation: „O Krieg, Krieg, Traum der Patrioten und Helden! Du bist ein Schwindel, eine hohle Phrase, wie die Liebe!" Und wundervolle Worte entlarven, in den Mund eines voller Bekehrung Nahen gelegt, die Wohlfeilheit des „Mutes, zu wüten und zu töten." Sinneswandlung tut not: „Zeigen Sie mir einen Mann, der jeder Macht, auf Erden oder im Himmel, die ihn zwingen wollte, gegen seinen Willen oder sein Gewissen zu handeln, Trotz bietet bis in den Tod! Nur ein solcher Mann ist tapfer." Der Komödiant, der einen Pfarrer lehren könnte, erschwingt solche Rede: die Szene wird zum Tribunal; der heiterste Puppenspieler, wahrlich, zum Prediger in der Wüste toter Formeldespotieen.

VII.

Und dieser Sätze halber ist Bernard Shaws Komödie so unüberbietbar zeitgemäß: „Pah, der Mut zu wüten und zu töten ist billig. Ich habe einen englischen Bullterrier, der von dieser Art Mut so viel besitzt wie die ganze bulgarische Nation und die ganze russische Armee dazu, aber er läßt sich trotzdem von meinem Stallknecht prügeln. So sind eure Soldaten ganz genau. Nein, eure armen Teufel können zwar Hälse abschneiden, aber sie fürchten sich vor ihren Offizieren, sie lassen sich Beleidigungen und Schläge gefallen, sie stehen dabei und sehen ruhig zu, wenn ihre Kameraden bestraft werden wie kleine Kinder, ja und was noch schlimmer ist, sie helfen selbst mit, wenn sie dazu befohlen werden. Und die Offiziere erst, na . . . .". Nicht auf dem Balken bloß gibts ein Altbulgarien, das, zum Heil künftiger Menschheit, ausgerodet werden muß bis in die kranke Wurzel hinein. Bernard Shaws „Helden" aufzuführen, heute aufzuführen, bedeutet deshalb eine sittliche Tat.

Shaws Helden.

von Julius Bab.

„Der Mensch ist ein Gewohnheits-Tier. Er kann nicht drei Stücke schreiben und dann aufhören." So leitet Shaw den zweiten Band seiner Dramen ein. Worauf diese Gewohnheit in Wahrheit gründet — auf der Tauglichkeit und Handlichkeit der dramatischen Form für Shaws Zweck und Shaws Art nämlich, das habe ich schon angedeutet. „Mrs. Warren's Profession" hatte dem Autor schon die Ehre und den Ruhm eines Zensurverbotes eingebracht. Seine nächste Arbeit „Arms and the Man" („Helden") brachte ihm sogar einen ausgesprochenen materiellen Erfolg.

. . . . . Das Stück heißt nach Vergils pathetischem „Arma virumque cano', und handelt vom „H e l d e n". Es lacht die unsachliche Heldenpose der Romantik aus, die ritterliche Phrase, die, an der Terminologie eines längst verschollenen Gesellschaftszustandes gebildet, mit jedem wirklich tüchtigen Handeln in der heutigen Welt ganz unvereinbar ist. Shloto Dauglas, der dichtende Gentlemen und kleinliche Egoist aus Shaws erstem Roman, erhält einen Bruder im Major Sergius Saranoff. Mit der ganzen Wollust des Don Juan-Byron verlacht Shaw diesen Epigonen des Childe Harold-Byron, den Vollblutromantiker, der von Heldenposen, Edelmutsgesten und Weltschmerzattitüden lebt, dabei jeder Regung des Wirklichen, in seiner Brust wie in der Umwelt, kindlich hilflos gegenübersteht und der deshalb mit dem stolzen Motto „Ich widerrufe nie" dreimal in der Stunde gezwungen ist, seine „heiligsten Schwüre", „edelsten Entschlüsse", „erhabensten Handlungen" zu revozieren. Shaw schafft sich doppelte Verstärkungen, Verdeutlichungen: Saranoff ist Militär — gehört also dem Berufe an, der die ritterliche Terminologie am krampfhaftesten festhält und sich doch zugleich in seiner Praxis am augenfälligsten von aller ritterlichen Tradition entfernen muß. (Die moderne Taktik muß beinahe alles für Wahnsinn erklären, was der ritterlichen nötig und deshalb Tugend war.) Saranoff ist aber außerdem Bulgare — gehört einer Nation an, „in deren besseren Kreisen man sich fast täglich die Hände wäscht", die auf leere Bücherschränke stolz ist und elektrische Klingeln mit

abergläubischer Furcht bestaunt; gleichwohl aber schmückt sich diese Nation mit allen Phrasen des Rittertums und führt deren kulturelle Gehaltlosigkeit so aufs allerdeutlichste vor.

Nicht edle Raubritterallüren machen einen Menschen leistungsfähig, sondern klare Beherrschung aller Wirklichkeiten. Und so setzt Shaw als echten Helden unter seine posierenden Barbaren einen Sohn des nüchtern-energischsten kontinentalen Kulturvolks, der Schweizer, dieser Engländer unter den Deutschen. Der Kapitän Bluntschli ist nun aber nicht, wie unsere literarischen Weichlinge gern mißverstehen, ein Antikrieger, nicht Symbol einer Kaffeehausabsage an Kampf und Gefahr — im Gegenteil, er ist der moderne, der Wirkliches leistende Soldat, dessen Mut freilich keine theatralische Lebensverschwendung, sondern eine furchtlos energische, möglichst weitgehende Lebensausnutzung ist; dabei weiß aber Bluntschli, daß er, wie jeder Krieger, das Leben als Einsatz im Spiel hat, und wenn er es auch bis zur letzten Chance ausnützen und erhalten will, er will es keineswegs feig zurückziehen, — er kann (das ist im ersten Akt beim Höhepunkt seiner Gefahr schön und entschieden gezeigt) auch mit Anstand sterben, wenn es sein muß. Aber freilich erst wenn es sein muß. Bluntschlis viel belachte militärische Paradoxa sind, wie kundige Militärs bestätigen, wiederum nur sachliche Konstatierungen, gegeben allerdings in Shaws charakteristischer Agitatorenverkürzung: der moderne Offizier weiß, daß es einfach Pflicht jedes Kombattanten ist, sein Leben solange als möglich zu erhalten; er weiß, daß bei einer Kavallerieattacke die vordersten Angreifer tatsächlich stets nur die schlechtesten Reiter sind, die ihr Pferd nicht in der Gewalt haben und sich so sinnlos ausliefern und die Stoßkraft der Linie schwächen; der moderne Offizier weiß, daß die Verpflegung einer großen Armee in der Tat ein schwieriges, entscheidenderes Problem ist als ihre Bewaffnung — (Shaw drückt dies überdrastisch so aus, daß Bluntschli nicht Munition, sondern Schokolade in der Patronentasche führt) —, und der moderne Offizier weiß schließlich auch, daß er militärische Befähigung viel entscheidender und erfolgreicher durch gute Dispositionen bei der Verladung von Truppen mit der Bahn dartun kann als durch ein hurramutiges Drauflosgehn in einer Situation, wo n. b. Zurückgehen viel gefährlicher ist. So ist Bluntschli das Bild eines ernsthaft tüchtigen Soldaten von heute, eines ehrlich modernen Helden. — Der Schweizer ist übrigens nicht der einzige „Held" dieses Stücks, auch unter den Bulgaren gibt es einen Vollmenschen, einen, der mit sachlichem Ernst seine gegebene Situation ausfüllt: Nicola, der Diener. Shaw ist offenbar der Ansicht, daß es für geistig unentwickelte Menschen nur einen Weg zu vollem und nützlichem Leben gibt: auf die Pose des Herrn und Helden verzichten und mit ungeziertem Lakeientum vorwärts streben. Nicola, der absolut praktische, unideale Bediente, der sofort bereit ist, in seiner Braut, die ihm ein Adliger wegfischt, die zukünftige aristokratische Kundin für sein geplantes Ladengeschäft zu begrüßen, — Nicola ist in seiner Art doch ein ganzer Kerl, der auf der Welt viel mehr nütze ist als der Byron posierende Saranoff.

Daß den ganzen Mann nicht die Geste des Herrentums, sondern die volle Erfüllung seiner gegebenen Situation macht und daß deshalb der Diener sehr wohl der eigentliche „Held" eines Stückes sein könne, — diese Auffassung ist der englischen Praxis ebenso geläufig wie dem englischen Bewußtsein unerhört[1]). Und eben deshalb hat Shaw, dessen Ziel es ja ist, den gesunden Lebensinstinkten der Engländer geistige Anerkennung und damit freie Luft, Entwicklungsmöglichkeit zu schaffen, diese Wahrheit so oft betont. -

1) England ist ja berühmt für die Vollkommenheit der Dienerschaft in den wahrhaft vornehmen Häusern. Dort besteht noch die volle Distanz zwischen Herrschaft und Dienerschaft, die Kühle eines bloßen Berufsverhältnisses, von keinem bourgeoisen Sentiment angekränkelt. Und dieser große Abstand schafft dem englischen Hausangestellten Raum, sich mit seinem englischen Bürgerstolz als pünktlicher Diener einzurichten; ja seine Manneswürde gerade im korrektesten Dienst zu suchen. Auch die Freiheit ist eben dem Engländer keine möglichst absolut zu fassende „Idee", sondern eine Realität: die bei gegebener Situation größtmögliche Wahrung des Selbstgefühls. Bei anderer Situation mag der aristokratische Diener Herr und Eroberer sein — als Diener liegt seine Vollkommenheit im Dienen (wobei er sich natürlich jeden Eingriff in sein Privatleben verbittet — im Unterschied zu der halben Universalvertraulichkeit des Bürgerhauses). — Diesen Gedanken hat sehr stark und fein eine Komödie von Barrie ausgeführt, die den vollendeten Hausmeister auf einer wüsten Insel zum Herrn seines Herrn, wieder in London zum ergebensten Diener werden läßt. Das Stück wurde seinerzeit auch in Berlin gespielt; die Kritik legte es blind als „eine jener englischen Albernheiten" ad acta. Es heißt „The admirable Crighton". Shaw liebt es sehr und hat den Titel seiner Parodie sicher dieser wirklich bedeutenden Komödie abgeborgt.

Zur Aufführung der „Walküre".

W. H. H. Im Jahre 1848, zu der Zeit, da Wagner in Erwartung der Uraufführung des „Lohengrin" lebte, beschäftigte er sich zum ersten Mal genauer mit dem Sagenkreis der Nibelungen, den er schon 1841 flüchtig in Meudon kennen gelernt hatte. Bei der Arbeit an dem Plane zu einem Drama „Friedrich Barbarossa" geriet er anläßlich seiner Studien über das Urkönigtum der Deutschen an den Nibelungenmythus. Die erste Frucht dieser Beschäftigung war die Prosaschrift „Der Nibelungenmythus als Entwurf zu einem Drama", mit der er den ganzen Sagenkreis in einer ausführlichen, wundervoll klar gegliederten Darstellung vorführt. Noch in demselben Jahr entstand dann das große Drama „Siegfrieds Tod", bei dessen Niederschrift Wagner in Gegenüberstellung zum Barbarossadrama unmittelbar die Erkenntnis kam, daß er sich das Problem vom Wort-Ton-Drama bisher falsch aufgegeben hatte und daß alle seine weiteren Werke von ganz neuen Gesichtspunkten aus zu schaffen seien. Somit ist das als Dichtung abgeschlossen vorliegende aber nicht vertonte Drama „Siegfrieds Tod" das letzte Werk aus der ersten Periode seines Lebens und Schaffens.

In Wagners menschlicher und künstlerischer Entwicklung bildet das Jahr 1848 den bedeutenden Wendepunkt. Die Revolution trieb ihn außer Lande, er verließ seine Stelle als Königlich sächsischer Kapellmeister, floh in die Schweiz und nach Paris. Dort schrieb er in rascher Folge die lange Reihe seiner theoretischen Untersuchungen.

In dem später dichterisch und musikalisch neu ausgeführten Bühnenfestspiel „Der Ring der Nibelungen" liegt das erste Werk vor, bei dem die neu gewonnenen Erkenntnisse über das Wesen des Worttondramas praktisch verwirklicht sind.

Der in den gesammelten Schriften enthaltene Text von Siegfrieds Tod (der übrigens noch nicht die allererste Fassung darstellt) enthält im Keime den ganzen späteren Zyklus. Die epischen Bestandteile, die Siegfrieds Tod notwendigerweise hatte aufweisen müssen, da der ungeheuer reiche Stoff auf so geringem Raum zusammengedrängt war, löste Wagner nun in dramatische Sonderwerke auf, die er immer weiter ausspinnend dem ursprünglichen Stück vorausschickte. Die jetzige „Götterdämmerung" umfaßt im Wesentlichen den Inhalt von „Siegfrieds Tod", ihr setzte Wagner den „Siegfried" (ursprünglich „Jung-Siegfried") wie dann diesem wieder die „Walküre" voran, bis dem so entstandenen „Bühnenfestspiel" für drei Tage das „Rheingold" vorgefügt wurde. Der Komponist ging dann in umgekehrter Reihenfolge vor: Im Mai 1854 vollendete Wagner die Partitur des „Rheingold" und bereits am 27. Dezember desselben Jahres war die „Walküre" vertont; Die Instrumentation und die Ausführung der Partitur schloß er am 23. März 1856 ab.

Nach Beendigung der Komposition des II. Aktes vom Siegfried im Juli 1857 unterbrach er dann die Arbeit, vollendete zunächst den „Tristan" und im Januar 1862 die „Meistersinger". Zur Weiterarbeit am „Siegfried" aber kam er erst 1871 wieder. Mit dem Abschluß der Komposition der „Götterdämmerung" lag am 21. November 1874 die Trilogie vor. Als eigentlichen Abschluß des Riesenwerkes aber betrachtet man die erste vollständige Aufführung des Bühnenfestspieles, die vom 13. bis 15. August 1876 im Beisein Kaiser Wilhelms I., König Ludwigs, vieler deutscher, europäischer und fremder Fürstlichkeiten in dem ursprünglich eigens für den Ring erbauten Festspielhaus zu Bayreuth stattfand.

Rechnet man somit den Beginn der Arbeit am Nibelungenring in das Jahr 1848 und die Beendigung in das Jahr 1876, so ergibt sich eine Arbeitszeit von 28 Jahren, deren Richard Wagner bedurft hatte, um diese Riesendichtung, die so eigentlich sein Lebewerk bildet, fertig erstehen zu lassen. (Fortsetzung folgt).

Franz Schuberts letztes Lebensjahr.

von Carl Johann Perl.

Der Vorwurf, den man der Stadt Wien macht, daß sie einen ihrer holdesten Söhne verhungern ließ, besteht nicht zu Recht — ebensowenig wie Mozarts früher Tod auf ihr Schuldbuch zu setzen ist. — Ein Geheimnis des Schicksals bleibt es, einen Menschen von so ungewöhnlicher Schaffenspotenz nicht mit jenen Energien auszustatten, die ihm die Möglichkeit verleihen, das äußere Leben einigermaßen zu meistern. Franz Schubert starb als Zweiunddreißigjähriger an Hungertyphus; an den Folgen einer beispiellos unregelmäßigen Lebensweise, die — durch seine Charakteranlage bedingt auch unter günstigeren pekuniären Verhältnissen seine frühe Vollendung nach sich gezogen hätte. Allerdings war seine körperliche Veranlagung und die ins Riesenhafte gesteigerte Hingabe an Kräften durch seine geistige Arbeit mit beteiligt, ihn so bald aus dem Kreise seiner Freunde zu ziehen, die seine Art zu leben ziemlich teilten, ohne daran zu Grunde zu gehen.

Die Quellen über die äußeren Daten des Jahres 1828, des letzten, das seine genußfrohen Augen gesehen, sind ziemlich ergiebig; Tagebücher aus seiner nächsten Umgebung, Bauernfelds liebevolle Aufzeichnungen und manches andere Dokument gewähren uns Einblick in dieses rührend sorglose Leben eines Mannes, der eigentlich stets Kind geblieben; der neben seiner Schöpferarbeit an Kunstwerken höchster Kultur, der er sich in fast somnambulem Zustand hingab, um sie nachträglich doch bewußt zu werten, die Freude an naivster Unterhaltung nie verlor; der in gleicher Weise Genuß an tiefgründigstem Gedankenaustausch und ausgelassenster Jugendtollerei sich bewahrte. Keine Doppelexistenz, sondern ein Konglomerat von scheinbar sich widersprechenden Bestandteilen, im Grunde mehr naiv — durchaus nie reflektierend — und bloß zusammengehalten von schier unfassbarer Gleichgültigkeit für einen praktischen Lebensbau. Ein gewisses Maß von Resignation, ja fast Verbitterung, das sich aus einer kleinen Anzahl mißglückter Liebeserlebnisse herleitet, fällt schwer in diese Wagschale — das Wissen um seine Kunst, um seine Gottgesandtheit war nicht groß genug, um ihm genügend Selbsterhaltungskraft zu leihen. Freunde hatte er, tatkräftige, die ehrlich seine Interessen teilten, die ihn vergötterten, und seinem leichten Sinne niemals steuerten, aber eine Frau, die ihrer Liebe ihn erhalten mußte, fehlte ihm. Einen Vater besaß er, der in inniger Zuneigung an ihm hing, doch eine Mutter, die die Gefahr für ihren Sohn erkannt hätte, war ihm verloren. —

Am 1. Januar 1828 schrieb Franz von Hartmann, ein Getreuer aus seinem Kreise, in sein Tagebuch: „Bei Schober. Schlag 12 Uhr tranken wir (Spaun, Enck, Schober, Schubert, Gahy, Eduard Rößler — junger Mediziner aus Pest —, Bauernfeld, Schwind und wir zwei) uns gegenseitig ein glückliches neues Jahr mit Malaga zu. Dann las Bauernfeld ein Gedicht auf diesen Zeitpunkt vor.“ — Dieses Gedicht enthält die bedeutungsvollen Verse:

. . . . . Noch blühst du in Jugend, in üppiger Fülle,
In dichten Locken wallet das Haar;
Stark ist dein Mut, unbeugsam dein Wille,
Du kennst nicht, und du verachtest Gefahr:
. . . . . .

Aber stampfe nur immer den Boden,
Er zittert dir unter dem Tritte nicht;
Es verhallt deiner Stimme mächtiger Oden,
Der Mut entschwindet, die Kraft gebricht;
Du magst dich wie ein Titane gebärden: —
Der Jüngling muß doch zum Greise werden.

und dann: . . . . . Drum lobet mir ewig und haltet
An den wechselnden Augenblick:
Denn dem Zögerndern, ihm veraltet
Und stirbt das flüchtige, liebliche Glück.
Die Früchte, die dir im Frühling sprießen,
Du darfst und sollst sie im Frühling genießen . . . . .

Derselbe Bauernfeld beichtet seinem Tagebuch: „Aepfel und Bretzen als Nachtmahl. Ein Glück, daß einem niemand ins Innere der Seele und des leeren Geldbeutels schauen kann."

In diesem Jahre mehren sich in ihrem Kreise die literarischen Zusammenkünfte, bei denen Schubert wohl meist dabei war. Bei Schober las man Kleists Dramen und Novellen, den Faust, Aischylos, Schlegel, Tieck, Heine und andere — nachher ging's regelmäßig ins Café „Rebhuhn" oder ins Beisel — die Gesellschaft von einem Dutzend Gleichgesinnter blieb stets bis lange nach Mitternacht beisammen, um sich dann endlos lang nach Hause zu begleiten.

Am 14. Januar zeigt die amtliche Wiener Zeitung die Herausgabe der „Winterreise" an, und zwar die erste Abteilung des 89. Werkes, zwölf Lieder enthaltend. Der zweite Teil erschien erst im nächsten Jahre; der Schöpfer erlebte nur die Korrekturbogen, die er noch am letzten Tage durchsah. Gleichzeitig erschienen zeitgemäß Ball-Geschenke „Grätzer Walzer" op. 91 und „Grätzer Galoppe" nach der heute Graz heißenden Stadt benannt.

Vom 18. Januar datiert ein Brief Schuberts an Anselm Hüttenbrenner in Grätz, worin er ihn bittet, seinem Bruder Carl Schubert eine Stelle als Zeichenlehrer dort zu verschaffen.

Am 20. Januar fand ein Konzert im Landhaussaale statt, in welchem die wohlbekannte Geigen-Klavier-Phantasie in A-moll „keineswegs ansprechen wollte. Man könnte darüber füglich das Urteil fällen, der beliebte Tonsetzer habe sich hier geradezu verkomponiert" — so berichtet eine wie die andere Zeitung.

Am 28. heißt es bei Hartmann: „Mit Enck, Louis und Jerôme zu Spaun, wo herrlich von Schugpanzigh, Bocklet, Lincke, Schubert und Gahy musiziert wurde. Der Prälat von Florian und die zwei Maiers, die Ottenwalts, Spauns sehr liebe Braut usw., in allem 50 Personen, waren da. Wir kriegten fast alle Spitzeln. Wir tanzten ..... dann ging fast alles zu Bogner, wo man bis 2½ sitzen blieb." Ebenda am 30. Januar: „Pepi Spaun führt und mit Ottenwalt zum Hofsekretär Witteczeck, wo anfangs Schubertiade, dann Souper, dann Ball, dann Trinkerei, alles sehr lustig, ist." — In diesen Tagen begann er das so unendlich ernste Streichquintett mit zwei Celli. Kaum erklärlich in diesem Trubel der Karnevalsunterhaltungen. Bezeichnend auch dafür ist eine Bemerkung Spauns anläßlich der „Winterreise": „Schubert war seit der Vollendung der Winterreise angegriffen, ohne daß jedoch sein Zustand besorgniserregend gewesen wäre. [Oktober 1827.] Viele glaubten und glauben vielleicht noch, Schubert sei ein stumpfer Geselle gewesen, den nichts angreife; die ihn eben näher kannten, wissen wie tief ihn seine Schöpfungen angegriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag mit dem Tonsatz beschäftigt gesehen hat, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache ..... wird den Eindruck nie vergessen. Nachmittags war er freilich wieder ein anderer ....."

Im selben Monat entstanden zwei Lieder „Der Winterabend" und „Die Sterne" und es begannen die langwierigen Vorbereitungen für das so oft besprochene Konzert, zu dem sich Schubert endlich mit viel Mühe überreden ließ: sein erstes und einziges Konzert. — Zwei deutsche Verleger meldeten sich im Februar, gute Aussichten winkten; Schubert stellt ein Verzeichnis seiner Werke auf, die er gedruckt haben wollte, überall wird die Billigkeit der Honorare besonders hervorgehoben. Ende des Jahres 1827 zahlte der Verleger Artaria für die Gesänge aus Walther Scott 500 Gulden W. W., dagegen mutet das Honorar Probsts für der Klaviertrio Es op. 100 von 21 Gulden C. M. arg knauserig an; davon mußten noch die Kosten für die Abschrift beglichen werden. Es war dies Schuberts erstes Werk, das in Deutschland erschien, dies der Grund für das niedere Honorar. Mit dem zweiten Verleger, Schott in Mainz, gab's langen Briefwechsel und fortwährendes Herunter gehen im Preis, bis endlich ein fünfstimmiger Männerchor für 30 Gulden angenommen wurde — die Verhandlungen hatten sich jedoch so in die Länge gezogen, daß Schubert den Druck nicht mehr erlebte. Schott klagte über zu große Schwierigkeiten der Klavier-Improptus, das Trio in B op. 99 war ihm für 100 Fl. zu teuer. So war die Verbindung mit deutschen Verlegern nicht zu dem Erfolg gediehen, den sie anfangs versprachen.

Die allwöchentlichen Abendunterhaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde brachten nun regelmäßig eine Komposition ihres Ehrenmitgliedes; ob Schubert da zugegen war, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen; materiellen Gewinn brachten sie ihm wohl kaum.

Beendet hat Schubert im Februar kein Werk; dafür brachte der nächste Monat zwei Gaben von so überragender Größe nebst einer Reihe kleinerer Kompositionen, daß einem von dieser Fülle schier schwindelt. Wie als ob der Genius die kurze Zeit bemessen hätte, die ihm noch vergönut, spannt er alle Kräfte an, um in das Finale seines Lebenswerkes mit einem rasenden Accellerando noch alles in ihm Wohnende einzubeziehen, bevor das Schicksal ihm sein unerbittliches Finis setzt. Im März wurden vollendet: Die C-Dur Sinfonie — seine letzte — der Zahl nach die neunte (die achte, sogenannte „Gasteiner" ist im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde unglaublicherweise verschwunden) und das C-Dur Quintett mit zwei Celli; daneben eine Hymne, zu der die Orchesterpartie erst im Oktober fertig wurde, „Miryams Siegesgesang" von Grillparzer für Sopran-Solo, Chor und Klavier, und ein Lied von Rellstab „Auf dem Strome" mit Begleitung von Klavier und Waldhorn.

Am 26. März fand nun im Lokale des österreichischen Musikvereins das Privatkonzert statt, das so ungewöhnlichen Erfolg hatte, daß eine Wiederholung in Betracht gezogen wurde, die jedoch nicht zustande kam. Sämtliche Musikstücke waren Kompositionen der allerletzten Monate. Das Erträgnis ergab 800 Gulden. Bauernfeld schrieb in sein Tagebuch: „Ungeheurer Beifall, gute Einnahme . . . . Der Saal war vollgestopft, jedes einzelne Stück wurde mit Beifall überschüttet, der Tondichter unzähligemal hervorgerufen . . ."

Die Wiener Kritik schwieg; bloß die Leipziger musikalische Zeitung brachte im Mai einen kurzen Bericht, während die Berliner Allgemeine musikalische Zeitung im Juli die nicht mißzudeutende Bemerkung machte: „Die zahlreich versammelten Freunde und Protektoren ließen es an rauschendem Beifall . . ." usw. Die ungewöhnliche Einnahme wurde zur Tilgung der reichlichen Schulden verwendet und zum Ankauf eines Klavieres bei der Firma Konrad Graf; — das erste eigene Klavier, das Schubert nun besaß — bisher hatte er meist nicht einmal das Geld für die Miete aufgebracht; und kurze Zeit darauf (Bauernfeld datiert es wahrscheinlich irrtümlicherweise in seinem Tagebuch viel später) sehen wir ihn im Paganinikonzert. Zehn Soireen gab Paganini hintereinander; nach der achten hatte er bereits 20 000 Gulden eingenommen. Bloß eine mußte er verlegen, da am selben Tage in Schönbrunn eine neue Giraffe zu sehen war, die den Besuch bei Ritter Nikolaus Paganini beeinträchtigt hätte. Bauernfeld erzählt; „Einer solchen Flutzeit (in Schuberts Kasse) verdanke ichs, daß ich Paganini gehört. Die fünf Gulden, die dieser Konzertkorsar verlangte, waren mir unerschwinglich . . ." und dann fährt er fort, wie ihn Schubert bewog, den Teufelsgeiger anzuhören; er hätte jetzt Geld wie Häckerling; beschreibt die Kratzfüsse der dämonischen Gestalt und sein wunderbares Adagio. — Die Tage ging's lustiger noch als sonst zu. Schwind hatte um Netti Hönig geworben und zwar im zerrissen Frack und Schubert kam aus seinem gemütlichen Kichern nicht heraus.

Kurz nach seinem Konzert überreichte der beglückte Meister der Gesellschaft der Musikfreunde seine in Gastein 1827 vollende C-Dur-Sinfonie zur Aufführung; als sie wegen ihrer Länge und Schwierigkeit abgelehnt wurde, entschloß er sich, die früher entstandene (auch in C-Dur) der Oeffentlichkeit zu übergeben — von der letzten, seiner größten C-Dur-Schöpfung schwieg er — niemand wußte von ihrer Existenz. Nach seinem Tode kam sie mit vielen andern ungehörten Kompositionen in den Besitz des Bruders Ferdinand. Wer weiss, wie lange sie noch auch dort im Dunkel gelegen hätte, wenn nicht Robert Schumann bei seinem Wiener Besuch zehn Jahre nach dem Tode Schuberts sie entdeckt hätte. Schumann wollte damals den zwei großen Toten Beethoven und Schubert einen Ehrenbesuch abstatten; am Grabe Schuberts erinnerte er sich des Bruders Ferdinand — dort nun fand er den lebenden, den ewig lebenden Franz Schubert. „So hat denn mein Gräberbesuch, der mich an einen Verwandten des Geschiedenen erinnerte, mir einen zweiten Lohn gebracht. Den ersten erhielt ich schon an jenem Tage selbst; ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute (anläßlich der Besprechung der C-Dur-Sinfonie von Schubert) nehm' ich sie in Brauch: mög' ihr Angenehmes entflossen sein. —"

Der April ging hin mit der Arbeit der letzten großen Werke, mit Korrespondenzen mit Verlegern, der Trauung Spauns und viel Geselligkeit, Im Konzert des Hornisten Lewy am 17. April begleitete Schubert das kurz vorher entstandene Lied „Auf dem Strome". Vollendet wurde bloß ein Lied: Rellstabs „Herbst" am 28. in das Album Panofkas.

Schuberts letzter Frühling — man muß Wien in diesen Tagen vom Kahlenberg aus sehen, sich hundert Jahre zurückdenken und irgend einen Band Lieder des Sängers zur Hand nehmen: wen da nicht die Wehmut überkommt, der muß wohl harten Gemütes sein. Rastlos schuf der junge Meister, während die Welt sich schmückte, und staunend sehen wir das Ergebnis dieser Zeit: Im folgenden Monat wurden vollendet: Die F-Moll-Fantasie und die „Lebensstürme" für Klavier zu vier Händen, drei Klavierstücke, die trotz ihrer Schönheit auch heute noch ziemlich unbekannt sind, ein „Tantum ergo" und ein „Offertorium", sowie ein Lied „Wiederschein". Am 9. Mai spielte Schubert mit Lachner Bauernfeld die F-Moll-Fantasie vor. Pläne für eine Sommerreise ins Salzkammergut werden gefaßt. Der Juni brachte für die Einweihung einer neuen Synagoge den 92. hebräischen Psalm für acapella-Chor und als letzte Kirchenkomposition die große Es-Dur-Messe, das reifste seiner kirchlichen Werke; außerdem das Rondo in A-Dur und die Fuge, beides für vierhändiges Klavier.

Die erste Hälfte Juni brachte Schubert in Baden zu, doch scheint ihm bald das Geld ausgegangen zu sein. Am 29. schreibt Hartmann in sein Tagebuch: „Mit Enck und Louis, nachdem wir auch Schubert aufgegabelt hatten, nach Grinzing. Alle vier rauschig, mehr oder weniger, besonders aber Schubert. Um 12 Uhr nach Hause". — Der nächste Monat vergeht mit Arbeit an den drei letzten Klaviersonaten in C-Moll, A-Dur und B-Dur, mit Geselligkeit im Café „Rebhuhn" und öfteren Ausflügen in die Weinorte Grinzing und Nußdorf, wo beim berühmten Zögernitz Schubertische Lieder im Chor gesungen werden.

Am 1. August geht ein Brief an den Verleger Probst ab: „Euer Hochwohlgeboren! Das Opus des Trio ist 100. Ich ersuche, daß die Auflage fehlerlos ist, und sehe derselben mit Sehnsucht entgegen. Dediziert wird dieses Werk Niemanden außer jenen, die Gefallen daran finden. Das die einträglichste Dedikation. Mit aller Achtung Frz. Schubert". Hartmann schreibt 6. August: „Zum Rebhuhn, wo Dr. Enck, Bayer. Wir blieben bis 11¾ (Später kommt Schubert)".

Am 14. August erscheint in der Wiener Zeitung für Kunst die Besprechung der kürzlich herausgegebenen ersten großen Klaviersonate op 42, während Schubert bereits an der vierzehnten arbeitete! Das Hauptwerk dieses Monats sind die dreizehn Lieder des „Schwanengesanges". Das vierzehnte„ Die Taubenpost" entstand als allerletzte Komposition im Oktober. Diese Lieder sind so ganz anders wie alle bisherigen, zeigen eine so neue Sprache, daß man sich der Empfindung nicht verschließen kann, sie seien im Bewußtsein seines Endes geschrieben. — Die Sommerpläne werden geändert, Schubert will Frau Pachler in Graz besuchen — jedoch auch dazu kommt es nicht. Am 26. heißt es bei Hartmann: „Mit Enk zum Wanner, wo wir aufs lustigste mit Schubert und Lachner sind".

Am 1. September rät der Arzt Dr. Ernst Rinna von Sarenbach zur Uebersiedelung aus dem armseligen Zimmer bei Schober unter der Tuchlauben Nr. 557 „Zum blauen Igel" nach der Wohnung des Bruders Ferdinand im neuerbauten Haus Firmiansgasse Nr. 649 in der Vorstadt Neue Wieden. Jetzt trägt das Haus die Bezeichnung Kettenbrückengasse 6 und die Gedenktafel: „In diesem Hause starb Franz Schubert am 19. November 1823". Jenger schreibt am 6. September an Frau Pachler nach Graz: „Freund Schubert und ich sind am 1. d. Mts. in neue Quartiere übersiedelt, und dies ist die Ursache, warum die Antwort auf Ihr gütiges Schreiben vom 28. v. Mts. nicht in den bezeichneten 8 Tagen in Gratz eingetroffen ist.

Ich fand Schubert nicht mehr im alten und auch niemals in seinem neuen Quartier auf der Wieden. Gestern abend habe ich ihn endlich im Bergtheater gesprochen [anläßlich der Erstaufführung von Bauernfelds Lustspiel „Der Brautwerber"] und nun kann ich Ihnen, liebe gnädige Frau, sagen, daß Freund Schwammerl in kurzer Zeit eine Verbesserung seiner Finanzen erwartet — und mit Zuversicht darauf rechnet, und sobald dies geschehen, er auch unverzüglich Ihrer gütigen Einladung folgen und mit einer neuen Operette bei Ihnen in Grätz anlangen wird . . ." Am 25. September jedoch schreibt der „Freund Schwammerl" an ebendenselben Jenger: „Den zweiten Teil der Winterreise habe ich bereits Haslinger übergeben. Mit der Reise nach Grätz ist's für heuer nichts, da Geld und Witterung gänzlich ungünstig sind . . . ." Und dabei blieb's: er verließ vor seinem letzten Abschied Wien nur einmal noch im Oktober auf drei Tage. Im neuen Heim wurden die drei letzten Klaviersonaten beendet. Die B-Dur-Sonate, wohl seine bekannteste, stellt uns nebst dem Sehnsuchtslied „Die Taubenpost"

sein letztes Werk dar. Der Zauber dieser Melodik ist so überwältigend, wie ihn keines seiner Werke sonst ausübt. „26. September 1828" schrieb er darunter. Wieder sind es Anfragen und Mahnungen an die deutschen Verleger, die in den nächsten Monat einleiten. — Sein Leiden äußerte sich in Blutwallungen und Schwindelanfällen; der Arzt verordnete viel Bewegung im Freien. So entschloß sich Schubert, mit seinem Bruder Ferdinand und zwei Freunden einen Ausflug nach Ungarn zu machen. Sie reisten über Unterwaltersdorf nach Eisenstadt und besuchten dort die Grabstätte Josef Haydns. Nach drei Tagen jedoch sehen wir ihn wieder in Wien. Ob er da der Einladung Anton Schindlers und Franz Lachners folgen wollte, sie in Pest, „im Lande der Schnurbärte" zu besuchen, ist nicht nachweisbar. — Der Herbst machte sich indessen im neuen Heim unangenehm fühlbar: Die Wohnung war feucht und kalt und gab dem geschwächten Organismus den letzten Stoß. „Die Taubenpost" entstand, dann legte der große Sänger die Notenfeder weg. Am 30. Oktober schickte der Verlag Schott eine Anweisung über 30 Gulden für das Männerquartett. Am 31. konnte Schubert im Gasthaus zum „roten Kreuz" auf dem Himmelsportgrund einen Fisch nicht mehr genießen. Die rührende Tatsache, daß er am 4. November sich bei Simon Sechter mit Josef Lanz zusammen zum Unterricht im strengen Fugensatz meldete, ist oft besprochen worden.

Am 11. November legte der Kranke sich zu Bett, um nicht mehr aufzustehen. Am 12. schreibt er seinen letzten Brief, der trotz seiner oftmaligen Zitierung auch hier beigefügt werden soll:

„Lieber Schober. Ich bin krank. Ich habe schon 11 Tage nichts gegessen und nichts getrunken, und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück. Rinna behandelt mich. Wenn ich auch was genieße, so muß ich es gleich wieder von mir geben.

Sei also so gut, mir in dieser verzweiflungsvollen Lage durch Lektüre zu Hülfe zu kommen. Von Cooper habe ich gelesen:

Den letzten der Mohikaner, den Spion, den Lootsen und die Ansiedler. Solltest Du vielleicht noch was von ihm haben, so beschwöre ich Dich, mir solches bei der Fr. v. Bogner im Kaffeehaus zu depositieren. Mein Bruder, die Gewissenhaftigkeit selbst, wird solches am gewissenhaftesten mir überbringen. Oder auch etwas anderes.

Dein Freund
Schubert."

Am 16. November hielten die Aerzte Rinna und Stabsarzt Josef von Vering, der Rinna während vorübergehender Krankheit am Bette Schuberts vertreten hatte, ein Konsilium ab, dessen Resultat auf Typhus oder Nervenfieber lautete. Bauernfeld und Hüttenbrenner waren tägliche Besucher. Für hoffnungslos hielt die Krankheit niemand. Bauernfeld schreibt später: „Schubert lag hart darnieder, klagte über Schwäche, Hitze im Kopf, doch war er noch des Nachmittags [16. Nov.] vollkommen bei sich, ohne Anzeichen des Irredens, obwohl mich die gedrückte Stimmung des Freundes mit schlimmen Ahnungen erfüllte. Sein Bruder kam mit den Aerzten. Schon des Abends phantasierte der Kranke heftig, kam nicht mehr zum Bewußtsein. Der heftige Typhus war ausgebrochen." Am 17. abends deliriert Schubert stark und anhaltend; am 18. muß man ihn mit Mühe im Bette zurückhalten. Am 19. früh schreibt Vater Schubert an Ferdinand; „Lieber Sohn Ferdinand. Die Tage der Betrübnis und des Schmerzens lasten schwer auf uns. Die gefahrvolle Krankheit unseres geliebten Franz wirkt peinlich auf unsere Gemüter. Nichts bleibt uns in diesen traurigen Tagen übrig, als bei dem lieben Gott Trost zu suchen, und jedes Leiden, das uns nach Gottes weiser Fügung trifft, mit standhafter Ergebung in seinen heiligen Willen zu ertragen; und der Ausgang wird uns von der Weisheit und Güte Gottes überzeugen und beruhigen. Darum fasse Mut und inniges Vertrauen auf Gott; er wird Dich stärken; damit Du nicht unterliegst, und Dir durch seinen Segen eine frohe Zukunft gewähren. Sorge so viel als möglich, daß unser guter Franz unverzüglich mit den heiligen Sakramenten der Sterbenden versehen werde, und ich lebe der tröstlichen Hoffnung, Gott wird ihn stärken und erhalten. Dein betrübter, aber von dem Vertrauen auf Gott gestärkter Vater Franz."

Aus dem Familienverzeichnis Vater Schuberts: „12) Franz Peter, geb. 31. Januar 1797, nachmittags ½2 Uhr, getauft 1. Februar, — gest. Mittwoch, den 19. November 1828, nachmittags 3 Uhr (am Nervenfieber), begraben Samstag, den 22. November 1828".

Wie wir einen Schwank schreiben?

von Toni Impekoven und Carl Mathern.*)

Wie oft werden wir gefragt: W i e machen Sie das eigentlich, zu zweien an einem Stück zu schreiben? Die Fragenden können das garnicht verstehen und wir können eigentlich nie eine rechte Antwort darauf geben.

Ja, wie machen wir das denn nun wirklich? Das ist uns selbst noch nie so recht zum Bewußtsein gekommen. Nun geben Sie aber mal genau acht, wir wollen einmal ganz ernstlich erzählen, wie wir die drei Zwillinge geschrieben haben.

Eines Tages sagte der eine zum andern: „Es wird die allerhöchste Zeit, daß wir einen Schlager schreiben." (Er saß im Klubsessel und rauchte eine dicke Zigarre.)

„Wenn wir bloß eine gute Idee hätten!" sagte der andere. (Er lag auf dem Sofa und schimpfte auf den entsetzlichen Qualm.)

„Wie haben eigentlich Blumenthal und Kadelburg das gemacht? Du kennst doch Kadelburg?"

„Meinst Du, die erzählen einem ihre besten Geschäftsgeheimnisse?"

„Ich habe einmal gehört, Rößler und Roda Roda hätten ihren „Feldherrnhügel" in einer Nacht bei einigen Batterien Sekt fabriziert."

„Schon möglich, Roda Roda war, glaube ich, früher Artillerieoffizier, der hat immer gern Batterien auf Feldherrnhügeln auffahren lassen."

„Mach doch keine faden Witze so, gelt, sei so gut! Wenn Du die in Deinem neuen Stück machst (mit leicht ironischem Lächeln), das ein Schlager geben soll, erschlägt Dich die Kritik. Und mit Recht!"

Größere Pause. Mühsamstes Nachdenken unter den Denkerstirnen.

„Na fällt Dir nichts ein?"

„Nee, Dir?"

„Weißt Du, Dein Kopf hat aber doch nachgelassen."

„Wieso?"

„Innerlich, meine ich natürlich!"

„Frechheit!"

„Ich müßte mal eine Stunde im Wald spazieren gehen, vielleicht käme ich da gleich auf was."

„Natürlich, da kämst Du gleich aufs Forsthaus."

„Wenn Du nicht aufhörst mit diesen Kalauern, stecke ich n o c h eine von diesen fürchterlichen „Tannenlaub"-Zigarren an."

„Weißt Du, was m i r zur Inspiration fehlt? Eine gute Flasche Burgunder."

„Und zu dieser Flasche Burgunder fehlt Dir dann die Zweite. Und dann bist Du selig."

„Das wäre vielleicht ganz gut. Wer selig, der findet. Glaubst Du, daß ich meine besten Ideen schon immer hatte, wenn ich nachts im Bett — — —."

„Hahaha!"

„Lache doch nicht so blöd . . . Die besten Ideen habe, wenn ich nachts im Bett schlaflos daliege und an garnichts denke."

„Also, s o kommen wir nicht weiter. Wir können nicht warten, bis Du nachts im Bett an garnichts denkst. Warum sagst Du übrigens nachts im Bett. Du denkst auch bei Tag im Klubsessel nichts. Sonst hättest Du schon längst die Idee."

Ich will Dir mal was sagen, wenn Du mich beleidigen willst, dann such Dir 'n andern Mitarbeiter."

„Ach Du glaubst wohl, ohne Dich ginge es nicht? Bilde Dir nur keine Schwachheiten ein."

„So viel wie Du kann ich doch wohl auch noch."

„So! Also bitte, wo ist die Idee, also bitte!"

„Also bitte, wo hast D u denn die Idee?"

„Na also!"

„Na also!"

Größere Pause. Wütendes Qualmen!

„Gib mir mal das Adreßbuch und nimm Du mal den Fahrplan."

„Was willst Du denn damit?"

„Namen suchen! Gucke nicht so dumm, so fangen viele ihre Stücke an."

---

*) Von den Verfassern des erfolgreichen, schon von über 100 Bühnen angenommenen Stückes „D i e d r e i Z w i l l i n g e" für die Bielefelder Blätter geschrieben."

„Auch recht!"

„Jawohl Namen sind die Hauptsache. Der eine sucht im Adreßbuch, der andere im Kursbuch."

Größere Pause. Eifriges suchen.

„Hast Du was?"

„Ja! Da gibts einen Ort Falkenstein. Das klingt ganz nett."

„Schreibe ihn mal auf. Hier heißt einer Knäblein. Das ist auch nicht schlecht. Schreibe es auch mal auf."

„Was soll denn da draus werden?"

„Na der eine ist adelig und heißt von Falkenstein, der andere bürgerlich und heißt Knäblein."

„Na und, was ist da?"

„Man muß halt weiter überlegen."

„Na bitte!"

„Wie wärs, wenn der eine nun der Zwillingsbruder vom andern wäre?"

„Das ist doch Quatsch! Falkenstein und Knäblein können doch keine Zwillingsbrüder sein!"

„Wenns aber drei wären?"

„Wieso drei Zwillinge? Das gibts doch garnicht."

„Na gib mal acht. Nehmen wir mal an, da wären Zwillinge und eines Tages käme ein Dritter . . . . . ."

„Du, das ist eine Idee! Das ist sogar eine glänzende Idee! Und heißen muß das Stück: „Die drei Zwillinge."

Sehen Sie, mein lieber Leser, so schrieben wir die drei Zwillinge. Jetzt wissen Sie ganz genau wie's gemacht wird. Wie gesagt, die Namen sind das Wichtigste. Wenn Sie das haben, das andere können Sie im Schlaf machen. Sie wollen doch auch einen Schlager schreiben? Wer wollte heute keinen Schlager schreiben! Und ein altes Adreßbuch und Kursbuch sollte doch in jeder echten deutschen Familie zu haben sein. Na denn Hals- und Beinbruch!

An die Schriftleitung der Bielefelder Blätter.

Zu meinem Schauspiel „Abrechnung".

Sie wünschen, daß ich Ihnen einiges über Werden und Absicht meines Schauspiels „Abrechnung" berichte. Das ist nicht so leicht, wie es wohl den Anschein hat. Das Drama ist mir aus mancherlei Erlebnissen geworden und ich hätte Mühe festzustellen, wie Schichte auf Schichte gewachsen ist.

Nur das Wesentliche: In den letzten drei Jahrzehnten ist in den reichen Kreisen unserer Großstädte eine Jugend herangewachsen, die mit dem Pathos auch den Ernst des Lebens verloren hatte, die den alten Göttern untreu geworden war, ohne neue entdeckt zu haben; und die vor allem das Wichtigste eingebüßt hatte: sich selbst. Es sind Menschen, die von jeder Stunde fortgenommen werden. Für die einen birgt diese Stunde sorglose Freudigkeit, für die andern harte Arbeit; denn auch diese ist zu einem Narkotikum geworden. Der Berufs- und Erwerbsmensch auch der reichen Schichten kommt heute nicht mehr „zu sich." Es sind Menschen, die eine Jugend haben und kein Alter; einen Frühling und keinen Herbst; einen Tag und keinen Abend. Denn sie empfangen alles von außen. Die Zeit hat das Wesentlichste verloren: — die Seele.

Ich hatte es in meiner Nähe erlebt, wie eine vollwertige, innerlich lebensreiche Natur in diesem spielerischen und gedankenlosen

Kreise sich ganz zu entwerten drohte. Dieses Schicksal hat mich zur Wiedergabe gereizt. Das Erwachen und die Gesundung.

So entstand das Werk in mehrfacher Ueberarbeitung in den Jahren 1917/18.

Ich möchte über das Schauspiel das schöne Wort von Immermann setzen: „In das Schiff der Zeit muß die Bussole getan werden, das Herz."

Leo Feld.

Leo Feld.

von Karl M. Levetzow.

Kaum weiß ich, wie ich den Mut auftreibe, über einen dramatischen Dichter zu schreiben, der es nicht verschmäht, seine Dramen architektonisch aufzubauen, seine Handlung folgerichtig zu entwickeln, seine Personen wie wirkliche Menschen auf zwei Beine zu stellen, einen Grundgedanken zu haben und ihn auszudrücken, Präzision und weise Anordnung in der Dynamik des ganzen Stückes, des Aktes, der einzelnen Szene walten zu lassen, Vorgänge zu begründen und vorzubereiten, Wirkungen zu bedenken, Aktschlüsse zu arbeiten — der es mit einem Wort nicht verschmäht, seine Kunst zu können.

Ja, woher treibe ich diesen Mut auf, in einem Augenblick, da wüstestes Phrasengeheul für Pathos gehalten, blutigster Dilettantismus unter einem neuen, recht lächerlichen Namen als neue dramatische Kunst ausgeschrien wird, wo das erste Erfordernis, um an einer großen Bühne aufgeführt zu werden, der Nachweis absolutester Ahnungslosigkeit von den Gesetzen der Bühne und der dramatischen Wirkung zu sein scheint. Ich habe den Mut einfach deshalb, weil ich glaube, daß Narreteien nie lange währen können und schließlich immer wieder der geordnete und ordnende Geist in der Welt obsiegt.

Es glaubt ja augenblicklich in dieser fürchterlichen Nachkriegszeit so ziemlich ein jeder, daß er nur gerade das tun darf und soll, wozu er absolut kein Talent hat. Denn wo bliebe denn sonst Freiheit und Gleichheit, wenn der Schuster nicht Admiral spielen dürfte und der Wurstverkäufer sich nicht als Erfinder einer neuen Bühnenkunst bejubeln ließe, weil er den Lorbeerkranz, der kürzlich noch das gepökelte Schweinefleisch zierte, sich nun als neuer Tasso auf die anarchistisch frischgekräuselten Locken drücken läßt?

Nun, Kunst ist dauerhafter als Narretei, denn sie gehorcht Gesetzen die weder der Zar noch Bela Kuhn und Tibor Szamuely gemacht und darum habe ich auch heute den Mut, Blödsinn Blödsinn zu nennen, elende Stücke schlecht zu finden, auch wenn alle oberen und unteren Snob-Zehntausend verzückte Augen drehen; und ich schreibe zehn Zeilen über Leo Feld, obwohl er kein Talent zum Expressionismus hat!

Leo Feld ist hervorgegangen aus jener Generation Wiener Dichter, die um die Wende des 19. Jahrhunderts zur literarischen Geltung kommen und sich einen Platz in der deutschen Literatur erobert haben. Ich sage hervorgegangen, denn Leo Feld ist nicht in der Gefahr des engsten Wienertums stecken geblieben, sondern hat hinausgestrebt zur Darstellung allgemein deutscher, allgemein menschlicher Probleme ohne die leichte Liebenswürdigkeit zu verlieren, die ja die beste Seite dieses Wienertums ist und bleibt.

Gleich sein Erstlingswerk „Die Lumpen", dessen Uraufführung in Wien stattfand, wurde zu einem großen Erfolg, der im Berliner Lessingtheater gipfelte und so den Beweis erbrachte, daß dieser Autor im Rahmen des Wienertums Dinge zu sagen verstand, die aus der damaligen Jugend ganz Deutschlands herausklangen.

Der Bauernfeldpreis drückte diesem Publikumserfolg sozusagen den offiziellen Stempel auf.

Im späteren Verlauf seiner dichterischen Tätigkeit finden wir zahlreiche Versucher, das feine historische Lustspiel im modernen Geist wieder zu beleben.

Gerade diese Note fehlt ja wohl allzusehr in der deutschen Literatur. Meiner Ansicht nach liegt allerdings der Grund hierfür weit weniger in den deutschen

Dichtern als im deutschen Theaterpublikum, das leider recht wenig Sinn und Verständnis für leichten, rasch gleitenden echten Lustspielhumor zu besitzen scheint.

Dies empfinden alle, die sich leitend mit deutschem Theaterleben befassen. So fanden auch Felds Bestrebungen regstes Interesse und Förderung bei großen Regisseuren.

Sowohl Reinhardt wie Barnay brachten wiederholt seine Arbeiten zur Aufführung und führten sie zu erneuten Erfolgen. Der „Stein von Pisa" wurde mit dem Ehrenpreis des Wiener Deutschen Volkstheaters ausgezeichnet.

Ein großer Erfolg in den letzten Jahren war dann das Lustspiel „Der große Name", der über alle deutschen Bühnen ging und auch Amerika, England und Frankreich eroberte.

Wenn die „Lumpen" das Wiener Literaten-Milieu behandelten und einer ganzen Generation den typischen Ausdruck gaben, so geht dieses Stück wieder auf das Wiener Künstler-Milieu zurück — das der Operettenmusiker — das es in geistvollster Satiere darstellt.

Es tut Deutschland an solchen Dramatikern, die, wie gesagt, noch menschlichen und Bühnentakt haben, gewiß not. Und wenn die jungen Meister der jüngsten „Ismen" nur recht eifrig Feld'sche Stücke sich anhören wollten, so könnten sie zu ihrem eigenen Vorteil noch unendlich viel von ihm lernen.

Und dies wäre recht wünschenswert. Denn selbst unter diesen jungen Meistern sind einige wirkliche Talente, um die es schade wäre, wenn sie in ihrer gegensätzlichen Gottähnlichkeit erstickten, statt von denen, die können, erst zu lernen — und uns dann, aber bitte wirklich erst dann, auch eigene Dichtungen vorzusetzen.

Zur Aufführung der „Eroica".

von Hans Schlesinger.

Im Jahre 1798 erfolgte eine Zusammenkunft zwischen Ludwig van Beethoven und dem damaligen General Bernadotte, der zur Zeit als Gesandter der französischen Republik nach Wien gesandt war. General Bernadotte, der ein großer Musikfreund war, versuchte, Beethoven zu der Komposition einer Symphonie zu bewegen, die für Napoleon bestimmt sein sollte. In Beethoven, der längst ein Bewunderer des ersten Präsidenten der französischen Republik war, gewann die Anregung Bernadottes immer festere Formen, bis dann im Mai 1798 die Nachricht von Napoleons Zug nach Aegypten in Wien eintraf, die Beethoven so begeisterte, daß er sich entschloß, eine Symphonie auf Napoleon zu schreiben. Die Freiheitsidee war immer der Grundzug des Beethovenschen Charakters, und so mußte ihn die faszinierende Persönlichkeit des großen Kaisers, von dem er außerordentliches für die Verwirklichung seiner demokratischen Zukunftshoffnungen erwartete, zu höchstem Euthusiasmus hinreißen lassen. Er sah in Napoleon die geniale Willenskraft, die mit den Schwächen der damaligen Verfassungen ein für alle Male brechen wollte, und dessen Werk die Anwendung des demokratischen Prinzips sein sollte. Und so geriet er in helle Wut, als ihm die Nachricht gebracht wurde, daß Napoleon sich selbst zum Kaiser gemacht hatte. Voller Entrüstung zerriß er das Titelblatt, auf dem die beiden einsamen Namen Bonnaparte und Luigi van Beethoven standen, und setzte erst nun auf die neugeschriebene Seite des Manuskriptes die Worte sinfonia eroica. —

Beethoven hatte zur damaligen Zeit noch nicht entfernt die Bedeutung, die er seit langer Zeit hat. Man sah in dem Schöpfer der C-dur- und D-dur-Symphonien nicht mehr als einen der begabtesten Instrumentalkomponisten. Mit der Komposition der dritten Symphonie betrat er einen neuen Weg, der ihn zum ersten Male ganz zu sich selber führte, nachdem er inzwischen die noch in seiner ersten Symphonie deutlichen Einflüsse Haydens und Morgans überwunden hatte. Ebenso unerhört wie die neuen Maße, mit denen er an die Anlage des Werkes herantritt, ist auch die Wucht und Intensität seiner Tonsprache. Statt des bisher üblichen Adagios oder Andantes verwendet er den Marsdre fimébre, statt des gebräuchlichen Menuettes das Scherzo. Auch in der Behandlung der Instrumentation bringt er die völlige Unabhängigkeit der einzelnen Instrumenten-Gruppen, die im gegebenen

Falle doch wieder wie zu einem Körper verschmelzen. Neben der durchaus neuen Behandlung des Holzbläserchors, dessen Trio der Flöten, Oboen und Fagotte die Klarinetten als vierte Gattung hinzugefügt werden, sind es hauptsächlich die Blechbläser, denen eine wesentlich erweiterte Beweglichkeit gegeben wird. Gerade die Klangfarbe dieser Instrumente übten auf Beethoven's Phantasie einen sehr starken Eindruck aus, und so stellt er sie teilweise vor damal technisch noch unerfüllbare Aufgaben. Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts kamen die Trompeten und Hörner mit 2 Ventilen auf, die die Vorläufer unserer heutigen vollend's entwickelten Blechinstrumente sind. Mit der Unabhängigkeit der Kontrabässe von den Cellis, die bis dazumal nur in Oktaven angewandt wurden, mit der solistischen Verwendung der Pauke, sowie der Hinzufügung des dritten Hornes, gab er der Orchestersprache neue außerordentliche Ausdrucksmöglichkeiten.

Der erste Satz der Symphonie beginnt mit zwei machtvollen Akkordschlägen, an denen sich alle Instrumentengattungen beteiligen, und die wie zwei eherne Säulen wirken. Der dritte Akt erst bringt das im Verlaufe des Satzes dominierende Hauptthema, das, unterstützt durch die zarte Instrumentation, wie eine Vorahnung wirkt, und bedeutende Entwicklungen erwarten läßt. Diesem Motiv, das die rastlos vorwärtsstrebende Tatkraft des Helden zum Ausdruck bringt, steht ein schwermütiges, elegisches Motiv gegenüber. Mit diesen beiden Themen charakterisiert Beethoven die wesentlichsten Grundzüge seines Helden. Es ist im weiteren Verlaufe des Satzes klar zu verfolgen, wie die beiden Momente einen unerbittlichen Kampf miteinander führen, aus dem immer wieder das Motiv der Entschlossenheit — man könnte fast sagen — von mal zu mal klarer, stärker und leuchtender hervorgeht. In der Durchführung ragen zwei außerordentliche konstrastreiche Höhepunkte hervor, im Verlaufe deren die hauptsächlichsten Motive mit ungeheurer Wucht aufeinander prasseln. Neu aufgenommene Gedanken, rythmische Steigerungen, unruhig vorwärtstreibende Synkopen geben diesen beiden Episoden die Vorstellung eines äußerst erbitternden Ringens, dessen Verlauf im Augenblick nicht abzusehen scheint. Da plötzlich erscheint wie ein tiefsinniges Wunder jene Stelle, wo das in der Tonika angebrachte Hauptmotiv von einem Horn vorgetragen in Verbindung mit dem B-as Tremolo der Streicher auftritt. Eine harmonische Kombination von unerhörter Kühnheit, wie sie bis zur damaligen Zeit noch nicht angebracht war. Bezeichnend für diese Stelle ist die Auffassung damaliger Musikkritiker, die dahin zusammenging, daß der Hornist wohl schlecht gezählt habe, und der Einsatz zu früh gekommen sei. Der Koda, die sozusagen die Summe alles Vorangegangenen zieht, ist die ungeheuere Raumausdehnung von hundert und vierzig Takten eingeräumt. In erhabenem, strahlendem Glanz schreit nun das Hauptmotiv wie ein wahres Heldenthema einher, frei von allen Hemmnissen und Widerständen, im majestätischen Bewußtsein des Sieges. —

Den zweiten Satz der Symphonie bildet der Trauermarsch, zu dem übrigens Beethoven durch den Tod des englischen Generals Abercromby in der Schlacht bei Alexandria im Jahre 1811 angeregt worden sein soll. Der Marsdre fimébre, der an sich eine interessante Neuerung für das bisher in der Symphonie übliche Adagio oder Andante darstellt, zerfällt in fünf Abschnitte, deren wechselnde Grundstimmungen Trauer und Trost sind. Wie von fern hört man den Trauerzug mit charakteristischen Rythmen der Kontrabässe sich nähern. Gleichzeitig beginnt die Oboe mit einer trauervollen Melodie, die sich durch den ganzen Satz hindurch zieht. Es folgt nun eine trostvolle Es-dur-Melodie, die dann wiederum von der düsteren Anfangstimmung abgelöst wird. Im weiteren Verlauf erscheint ein herrliches Fugato, das sich immer mehr zusammenballt, bis schließlich hallende Fanfaren dem Ringen halt gebieten. Die Wiederkehr der Es-dur-Melodie, die nunmehr in einem verklärten C-dur auftritt, wirkt für einige Zeit wie eine Ueberwindung und Erlösung von allem Schmerz, doch allzubald setzen die Kontrabässe wieder mit ihren unruhvollen Figuren ein, die Oboe beginnt wiederum, wenn auch stockend und abgebrochen mit ihrer Melodie. Wir sind vollends wieder in der Wirklichkeit und fühlen uns nur allzu deutlich als Zurückgebliebene, denen der Verlust und der Schmerz um den Toten nur zu sehr zum Bewußtsein kommt.

Der dritte Satz — das Scherzo — ist für die eigentliche Idee der Symphonie vielleicht am wenigsten charakteristisch. Es scheint, als ob die geistigen Anknüpfungsversuche direkt vom Trauermarsch zum Finale führten. Das vorwiegendste Moment des Satzes ist der äußerst lebhafte Rythmus, der mit größter Energie unaufhaltsam vorwärts stürmt. Das Trio ist von satten Hornklängen umwoben, und sowohl in der Linie wie im Satzgefüge von edler Schönheit. Das

Scherzo kehrt nur verkürzt wieder, dem dann eine kurze A-dur im Tempo noch gesteigerte Coda folgt.

Der letzte Satz beginnt mit einer heftigen kurzen Einleitung, der ein Variationencyklus angeschlossen ist. Das Thema selbst, das durch Pizzicatis der Streicher wiedergegeben wird, ist aus nur ganz wenigen Tönen gebildet. Die Variationen führen zu einem rythmisch gesteigerten Höhepunkt, ohne daß dabei kaum die Tonart wie die Grundstimmung verlassen wird. Ein beseligendes poco Andante bildet den Beschluß der Symphonie. Die feierliche Kantilene, aus der immer noch das Thema herausklingt, wird zunächst von dem Holzbläserchor gebracht, um dann nach wohl vorbereiteter Steigerung inmitten des strahlenden Fortes des ganz Orchesters dem Horne zu zuhallen. Hier scheint Beethoven in der Instrumentation ein Irrtum unterlaufen zu sein, da das einzelne Horn niemals gegen das Tutti des ganzen Apparates ankann, sò daß diese Stelle immer von mehreren Hornisten geblasen werden muß. Bekannt ist, daß Felix Mottel für diese von größtem Atem beseelte Melodie 8 Hörner einsetzte. Bemerkenswert ist das wohl zum ersten Male angewandte Formprinzip, — entgegengesetzt der damaligen Art, die Steigerung des Finales durch lebhafteren Tempi herbeizuführen — den Aufbau des Satzes mit einem breiten, verlangsamten Tempo zu krönen. (Inzwischen hat sich unsere moderne Musik diese Formeigentümlichkeit sehr zu eigen gemacht.) Dieser letzte Abschnitt der Symphonie, der einer der größten Augenblicke im Schaffen Beethovens ist, gibt dem Werk einen erhabenen von Dithyrambischem Schwung getragenen Abschluß.

Wie schon zu Anfang erwähnt, gab den eigentlichen Anstoß zur Kompostioin der Symphonie die Erscheinung Napoleons. Es kann kein Zweifel darüber bestehn, daß der erste Satz der Idee des Werkes am nächsten steht und von wirklichem heldischen Geiste erfüllt ist. Schon für den zweiten Satz durfte die Person Napoleons kaum noch Bedeutung haben. In welchen Zusammenhang sollte wohl der unablässige Eroberer mit dem Trauermarsch stehen, ganz davon abgesehen. daß der Tod des Generals Abercromby als sichere Veranlassung gelten kann, Das beweisen nicht nur persönliche Mitteilungen Beethovens an seine Freunde, sondern auch zu dem Trauermarsch bereits hergestellte Skizzen, die im Zeitpunkt mit der Schlacht bei Alexandria zusammenfallen, während mit der Komposition der anderen Sätze erst einige Jahre später begonnen wurde. Indem wir die Entwicklungsgeschichte des Themas des letzten Satzes verfolgen, können wir für den geistigen Gehalt dieses Satzes interessante Aufschlüsse erhalten. Das Thema wurde vor Aufnahme in die Symphonie bereits dreimal verwandt. Wir begegnen ihm in der Prometheus-Musik, in den für Klavier geschriebenen Kontretänzen, ferner in den Klaviervariationen op. 35 den später genannten Eroica-Variationen. Die Verwendung des Themas für die Tänze dürfte auf eine Laune Beethovens zurückzuführen sein. Wesentlich ernster zu nehmen ist die Wahl des Themas für die Klaviervariationen. Von allergrößter Bedeutung, gleichsam als Schlüssel für den verborgenen Sinn des letzten Satzes, ist die erste Fassung des Themas in die der Prometheus-Musik. Die Anwendung dieses Themas auf den letzten Satz der Symphonie ist als Citat hinzunehmen, und somit begegnen wir neben Napoleon, Abercromby und Prometheus, als den Befreier und Lichtspendenden. Es ergibt sich somit mit aller Klarheit, daß die Idee der Symphonie nichts mit einem etwaigen Lebensbilde eines einzelnen Helden zu tun hat, sondern daß wir einem heroischen Gedicht gegenüberstehen, dem das Typische des Heldentums, Freiheitsdrang und Schöpferkraft zu Grunde liegt.

Ein Bielefelder Silberschmied.

von Wolfgang Hoffmann Harnisch.

Es war im Frühling dieses Jahres, als ich in einem hiesigen Juwelierladen inmitten einer Menge landläufiger Schmucksachen zufällig einige getriebene Silberarbeiten sah, die mein Auge sofort auf sich zogen. Auf die Frage nach dem Urheber erfuhr ich, daß ein Soldat, der infolge schwerer Verwundung seinen Beruf in der Leinenindustrie hatte aufgeben müssen und sich zur Goldschmiederei hingezogen gefühlt habe, aus eigener schöpferischer Initiative im Laufe weniger

Monate zur Erfindung und Verwirklichung dieser Stücke gekommen sei. Obgleich sowohl der Künstler (denn nur um einen Künstler konnte es sich offenbar handeln) wie auch seine Arbeit, an der mich die feinsinnige Erfühlung und geistreiche Ausnutzung der Eigentümlichkeiten des Materials zunächst hauptsächlich fesselten, meine Gedanken noch lange festhielt, konnte ich dem Erlebnis im Laufe des Sommers doch nicht mehr nachgehen.

Die zu Beginn dieses Monats eröffnete Ausstellung der Künstlergruppe „Rote Erde" brachte unter den vielen Werken neuester Richtung gleich vorn im ersten Saal einige Bilder, deren vollständige Abkehr von allem bisher durch die Jahrtausende an Kunstwerken Hervorgebrachten mich — obgleich ich „expressionistische" Kunst nicht zum ersten Mal sah — doch erstaunen machte. Sonderbare, höchst sonderbare Bilder! Von einer Wiedergabe irgendwelcher Eindrücke war da kaum noch eine Spur; einige Flächen, wenige Linien, viel Farbe: „Alte Frau tappezierend". Sonderbar, höchst sonderbar! Inmitten des Saales aber ein Glaskasten mit Schmuck, mit jenen fein empfundenen, bei all ihrer Originalität so verständlich sprechenden, so klaren Silberarbeiten, die mich schon ehedem so angezogen, so begeistert hatten. Und nun erfuhr ich — das Sonderbarste! — Beides: die Bilder und das Silber stammen aus demselben Menschen! Und das konnte ich völlig nicht begreifen.

Bald darauf lernte ich ihn kennen, den blonden, großen breitschultrigen Westfälinger Bauernsohn, der ehedem Leineweber gewesen und der nun Maler und Silberschmied geworden, Willi Schabbon!

Schon vor dem Krieg hatte sich Schabbon ein wenig künstlerisch betätigt; damals fünfundzwanzigjährig, studierte er auf der Kunstgewerbeschule, malte und formte in den Abendstunden nach seiner bürgerlichen Tagesarbeit und an den Sonntagen. Aus jener Zeit stammen noch zwei, in seinem Arbeitszimmer befindliche Holzplastiken und mehrere „impressionistische" Bilder, die da beweisen, daß er „soetwas" auch kann und wirklich kann. 1914 zog er dann in den Krieg. Sein ihm innig verbundener Freund Reinhold Becker, von dem wir ja einige wundervolle Arbeiten ausgestellt sahen, fiel, und Schabbon wurde eines Tages schwer verwundet nach Bethel gebracht. Dort hat er monatelang zwischen Tod und Leben gelegen. Einer seiner Kollegen erzählte mir, daß er in der Nacht, als man das Ende des längst völlig Aufgegebenen erwartete, nach Sekt verlangt, und sich, anstatt zu sterben, sterblich betrunken habe, daß er dann mit den im Rausch verdoppelten Kräften mit Händen und Füßen geschlagen und gewütet, das Bett zerbrochen, seinen wunden vereiterten Unterleib aufgerissen und die Masse über das Zimmer verschleudert und durch die so herbeigeführte Reinigung sein Leben gerettet habe. In den langen Monaten als er dann wieder zum Leben erwachte, neu Laufen und Denken und Fühlen lernte, verwandte er die Lazarettzeit, sich selbst überlassen, zu künstlerischer Betätigung: ging mit Schmelzstengel und Grabstichel um, schmolz Silber, zog Draht und hämmerte und trieb — bis er so nach und nach zu seinen Schmuckstücken kam, die die erste Aeußerung seiner wiedererwachten Kraft zum Leben waren.

Daß die so entstandenen Kunstwerke von Allem abweichen, was auf diesem Gebiet entstanden ist, erscheint begreiflich. Die Werke aus der Zeit der Goldschmiedekunst, da die Meister des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß Dürers und Hans Holbeins arbeiteten, da die von Peter Flötner gestochenen Vorwürfe auf den Werktischen lagen, sind ganz anders gerichtet. Die lineare Dekoration der Fläche bildete eines der Hauptziele die man erstrebte; Abbildungen von

[redacted]chten und historischen Vorgängen in Hochrelief zierten die Humpen und [redacted]cher. Die vielfache Verwendung des Emaills, die Menge der Perlen und Edelsteine, drängte die Metalle immer mehr zurück bis sie schließlich aufhörten, Selbstschmuck zu sein und nur mehr als Unterlage dienten.

Von der ganzen großen Vergangenheit seiner Kunst kennt Willi Schabbon nichts. Wenn also seine Arbeiten von allem, was auf diesem Gebiet Großes geleistet wurde, (scheinbar) abweichen, so ist demnach dieser Gegensatz völlig unbeabsichtigt. Und in der Tat arbeitet Schabbon ohne nach dem Wie oder Woher oder Wodurch zu fragen, ohne nachzueifern oder zu suchen oder zu fliehen; er folgt ganz und gar nur den Eingebungen seines Herzens und gerade dadurch kommt er nun den Alten, von denen er in der Tat äußerlich völlig abweicht, innerlich so nah: Die Unmittelbarkeit, die seine Schöpfungen gerade so deutlich atmen, wie die der alten Meister, diese Unmittelbarkeit der Intentionen eines naiven Künstlerherzens verdeutlicht die wirkliche wahrhaftige Geistesverwandschaft Schabbons mit seinen großen Zunftgenossen.

Ein „Efeublatt vom Waldesrand", ein „Stiefmütterchen im Blumenbeet", eine „Schnecke vom Meeresgrund" sind ihm Vorlage und Ziel. Die so entstandenen Silberwerke sprechen schneller und faßlicher und eindringlicher zu uns als seine Bilder. Diese wuchtigen Schmuckstücke sind so klar und organisch und trotz aller ihrer Monumentalität von bestrickendem Reichtum. In manchen Kompositionen merken wir die Verwandtschaft mit dem expressionistischen Maler — was uns aber an den Bildern fehlt, hier ist es: Der Reichtum an phantastischen Farbwirkungen bezaubert derart alle Sinne, daß wir das Fehlen jeglicher Anhaltspunkte für das Denkvermögen in keiner Weise vermissen. — Zunächst ist es vor allem die Metallwirkung, die Schabbon unerhört ausbeutet. Vom schwärzesten Matt bis zum leuchtensten Glizzern verwendet er alle nur denkbaren Zwischentöne in so künstlicher Weise, daß selbst die völlig steinlosen Stücke ein ganz ungeahntes Leben ausstrahlen. In den meisten Fällen hilft er allerdings durch bunte Steine und Korallen nach. Oft ergeben sich verblüffende Effekte; wenn er so z. B. einen Heliotropen mitten hinein in einen phantastisch tief ausgerissenen Krater setzt, daß die Metallreflexe mit den Ausstrahlungen des Steines sich zu einem unheimlichen Lichte vermählen und die ganze Masse in Bewegung zu kommen scheint, wie kochendes Quecksilber. Diese Broschen, Anhänger, Ketten, Nacheln, die bei aller Durcharbeitung nicht aufhören zweckdienlich zu sein, bezaubert immer wieder aufs Neue. — Abbildungen sind nicht in der Lage auch nur annähernd eine Vorstellung zu geben: Wem diese Zeilen wirkliches Interesse erregen, der suche die Werkstatt des Künstlers am Ehlentrupper Weg 12a auf.

Auf keinem Kunstgebiet feiert die Geschmacklosigkeit so wilde Orgien wie auf dem der Goldschmiederei. Die fabrikmäßige Massenerzeugung, die allgemeine Verflachung haben das ehemals so blühende Kunsthandwerk zerstört. Um so mehr sollen wir uns freuen, daß von den vielen in letzter Zeit angestellten Versuchen, auch diesen Zweig des Kunstgewerbes neu zu beleben, gerade in unserer Mitte einer so schönen Früchte gezeitigt hat.

Ludwig Godewols.

Der Lehrer der Malklasse an der Städtischen Handwerkerschule veranstaltet zur Zeit im Kunstsalon Fischer eine Sonderausstellung, die uns aufs Neue zeigt, welche schätzenswerte Kraft wir an ihm besitzen.

In der altdeutschen Blüte um 1500 haben wir in der alemannischen Schule am Oberrhein einen großen Maler und Graphiker Hans Baldung gehabt. Er führte den Beinamen Grün oder Grien wegen seiner Vorliebe für die grüne Farbe. Diesen Beinamen könnte man auch Godewols geben. Das frische, saftige Grün des Frühlings und Sommers beherrscht seine Landschaften. In einigen (Dorfstraße, Allee mit Figuren) steht er noch auf der Stufe des abklingenden Impressionismus und des Luminarismus, Es herrscht das helle Sonnenlicht im Freien mit farbigen Schatten. Dann aber machte er die allgemeine Wendung zur Stilisierung und zum dekorativen Kolorismus mit wobei seine angeborene farbige Begabung sich nun frei entfaltete. Nun schließt er den Raum nach hinten oder oben weit flacher ab und setzt die farbigen Massen so hin, daß sie ein bestimmtes dekorativ-rhythmisches Verhältnis zur Bildfläche haben. Er nähert sich dem Teppich, der in dem einen Akt hier ja wirklich den Hintergrund bildet. Besonders liebt er Baumgruppen an einem stillen Wasser, wobei die Spiegelung zur Steigerung des farbigen Reichtums dieser Symphonieen in Grün dient. Ein blühender Obstbaum, wird, im Gegensatz zum Impressionismus, auf der Lokalfarbe Weiß, auf auf dem Vordergrund und der Fläche aufgebaut. In einer andern Gruppe sehen wir Wald und Felder in zerstreutem Licht bei bedecktem Himmel, breit stilisierend vereinfacht. Diese Bilder besonders geben in geschlossener Stimmung den ernsten, schweren Charakter unsrer westfälischen Landschaft vortrefflich wieder, wie überhaupt in seinem ganzen Schaffen die gesunde, gewachsene Bodenbeständigkeit seiner Motive zu rühmen ist. Das ist sehr wichtig heute, wo unsere ganze Kunst, außer am schlimmen akademischen Klassizismus, an so viel Ausländerei nach West (Frankreich) und Ost (Rußland) krankt. Dreimal erfreut uns das echt deutsche Motiv des stillen, einsamen Waldesinnern, ohne alle Figuren, mit einem Unterton von Mystik und Farbensymbolismus. Auch hier geht die charakteristische Entwicklung vom Licht zur Farbe und zu einer starken, malerisch-dekorativen Stilisierung. Das helle Bild ist das schwächste, weil konventionellste, das mit den blauen Stämmen das beste, weil persönlichste und neueste (im Sinne der Schöpfung eines neues Wertes). Unbewußt lebt in dem bestimmenden senkrechten Lineament dieser schlanken Baumstämme etwas von jenem Geiste der Gothik, der heute in aller schöpferisch-deutschen, in die Zukunft weisenden Kunst lebendig ist. Diese, nicht akademisch-äußerlich nachahmende, sondern innerlich wahlverwandte Gothik lebt auch in der charaktervoll eckig-kantigen Stilisierung der Bäume des prächtigen Westfälischen Bauernhofes, der besonders stark und rein, sicher und geschlossen Godewols' Individualität zum Ausdruck bringt.

Lernten wir Godewols in der letzten Herbstausstellung der Kunstschule nur als Landschafter kennen, so zeigt er hier eine bemerkenswerte Erweiterung seines künstlerischen Bereiches, ohne jedoch der Grundlage der Landschaft untreu zu werden. Zwei Bildnisse von sehr bestimmter Modellierung und sicherem technischem Können betonen auffallend stark die rundplastische Form und sind im Ganzen mehr Studien auf einem Seitenwege. Zwei stark graphisch-linear durchgearbeitete Akte stehen auf dem Uebergang vom Raumstil der Vergangenheit zum Flachstil der Zukunft, und entwicklungsgeschichtlich am Weitesten voran gehen die beiden ausgezeichneten Blumen-Stilleben. Namentlich die absichtlich in so starkem Flachstil teppichartig wirkenden Astern sind von einer Lebendigkeit und Frische, daß man den an Lebensjahren ja

[redacted]hr jünglingshaften Künstler zu dieser künstlerischen Entwicklungsfähigkeit [redacted]wünschen kann; und zugleich sind sie echt deutsch im Rhythmus der dichten [redacted]chenfüllung.

Rühmend hervorheben muß ich endlich auch die ausgezeichnete Rahmung aller Bilder, so, daß die schöpferisch-neue Form, der eigene Stil des Rahmens und sein farbiger Charakter mit dem Abschluß des Kunstwerkes durch die volle Harmonie zugleich die Wirkung steigern. Im 19. Jahrhundert hatten Künstler wie Laien für diesen Punkt fast jedes Empfinden verloren, ein Beweis des stillosen Anarchismus, und heute sieht es leider damit auch vielfach schon wieder trübe aus. In seinem Feingefühl für diesen Punkt beweist Godewols, daß er nicht ein Maler im akademischen Sinne des 19. Jahrhunderts, sondern im vollen und umfassenden Sinne ein Moderner, d. h. schöpferisch-zeitgenössischer Künstler ist. Möchten Verständnis, Anerkennung und Aufträge nun auch nicht ausbleiben! Franz Bock.

Gedicht . . . . Robert Seitz

Gott ist in einen Knaben gestiegen
Und spielt die Geige vor einem Bordell.
Töne, die funkelnden Seiten entfliegen,
Singen wie Sonne und Osterquell.

Kauernde Türen wachsen ins Weite,
Hängende Fenster schwingen empor —
Daß sie der kreisende Himmel umbreite,
Brechen ekstatische Körper hervor.

O dieser Hände gebogenes Beten.
O dieser Füße aufstürzender Schritt.
Alle Verheißung verzückter Propheten
Braust wie ein flammendes Feuerrad mit.

Gott ist in einen Knaben gestiegen
Und reißt die Saiten der Geige auf.
Seelen, die sich in Hymnen wiegen,
Tanzen die Straße des Lichts hinauf.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonnabend 27. Sept.	7	**Hamlet**
Sonntag 28. Sept.	2 Freie V.B.	**Rosmersholm**
	7	**Martha**
Montag 29. Sept.	7 A	**Zigeunerbaron**
Dienstag 30. Sept.	7 B	**Helden**
Mittwoch 1. Oktober	7 C	**Lohengrin**
Donnerstag 2. Oktober	7 A	**Helden**
Freitag 3. Oktober	6	**Die Walküre**
Sonnabend 4. Oktober	7	**Clavigo**
Sonntag 5. Oktober		
	7	**Hanneri**
Montag 6. Oktober	7	**Lohengrin**
Dienstag 7. Oktober	7 C	**Rosmersholm**
Mittwoch 8. Oktober	6	**Die Walküre**
Donnerstag 9. Oktober	7 B	**Die drei Zwillinge**
Freitag 10. Oktober	7½	Abonnements-Konzert: Bach, Suite D-dur u. Beethoven, sinfonia eroika
Sonnabend 11. Oktober	7	**Hamlet**
Sonntag 12. Oktober	2 Freie V.B.	**Helden**
	7	**Hanneri**
Montag 13. Oktober	7 Freie V.B.	**Helden**
Dienstag 14. Oktober	7 A	**Abrechnung**
Mittwoch 15. Oktober	6	**Die Walküre**
Donnerstag 16. Oktober	7 C	**Helden**

Montag, den 6. und Mittwoch, den 8. Oktober gastiert Herr Kurt **Taucher** vom Hoftheater Hannover als Lohengrin und Siegmund

Mittwoch, den 15. Oktober gastieren Herr Kammersänger **Knote** - - **und Frau** aus Münster als Siegmund und Sieglinde - -

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

*

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Ueber die Mitarbeiter des 2. Heftes.

Dr. Eugen Kilian, ehem. Oberregisseur am Hoftheater München, z. Zt. Karlsruhe, Kriegsstraße 128 / Franz Graetzer, Friedenau, Bismarckstraße 22 / Julius Bab, Grünewald, Auerbachstraße 17: der Artikel auf S. 40 wurde nachgedruckt dem bekannten Shaw-Buch des Verfassers bei S. Fischer-Berlin / Carl Johann Perl, Kapellmeister und Musikhistoriker, Wien XIII,2 Penzingerstraße 52a / Toni Impekoven, Schauspieler am Stadttheater Frankfurt a. Main und Carl Mathern, Redakteur am General-Anzeiger Frankfurt a. Main sind die Verfasser der Schwänke „Die spanische Fliege" und „Die drei Zwillinge" / Dr. Leo Feld, Verfasser des am 14. Oktober am Bielefelder Stadttheater zur Uraufführung gelangenden Dramas „Abrechnung", Wien XVIII,3 Schafberggasse 5 / Karl Michael Freiherr von Levetzow, Wien I, Stadiongasse 4 / Hans Schlesinger, Kapellmeister, Stadttheater Bielefeld / Franz Bock, Professor an der Hochschule Posen, z. Zt. Bielefeld, Gerichtstraße 15 / Robert Seitz, Magdeburg, Große Diesdorfer Straße 24.

Inhalt des II. Heftes.

		Seite
Zur Inszenierung des Hamlet	Dr. Eugen Kilian	33
Zu Shaws Helden	Franz Graetzer	38
Shaws Helden	Julius Bab	40
Zur Aufführung der Walküre	— — — — — — — — —	42
Franz Schuberts letztes Lebensjahr	Carl Johann Perl	43
Wie wir einen Schwank schreiben?	Toni Impekoven u. Carl Mathern	48
An die Schriftleitung der Bielefelder Blätter	Leo Feld	49
Leo Feld	Carl M. Levetzow	50
Zur Aufführung der Eroika	Hans Schlesinger	51
Ein Bielefelder Silberschmied	Wolfgang Hoffmann Harnisch	53
Ludwig Godewols	Prof. Franz Bock	56
Gedicht	Robert Seitz	57
Spielplan des Stadttheaters vom 28. September bis 11. Oktober		58

Dekoration des II. Aktes Lohengrin, Kunstbeilage, Stadtbaurat Schultz, (zu Seite 4)
Silberarbeiten, Kunstbeilage, Willi Schabbon, (zu Seite 53).

In Bielefeld: Preis des Einzelheftes 50 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 8.00 Mark.
Im Reich: Preis des Einzelheftes 85 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 13.00 Mark.

Ganzer oder teilweiser Nachdruck aus den Bielefelder Blättern für Theater und Kunst ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Schriftleitung erlaubt.

Verantwortl. Redakteur: Oberregisseur Wolfgang Hoffmann Harnisch • Expedition: Thilla Altenbernd • Inseratenannahme: Bureau des Stadttheaters.

Druck von J. D. Küster Nachfolger, Bielefeld, Niedernstr. 27

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung · Sämtliche Schreibtisch-Gegenstände
Abt. II: Moderner Bürobedarf · Ideal- u. Erika-Schreibmaschinen
Abt. III: Anfang Oktober Eröffnung einer allen modernen Anforderungen gerecht werdenden BUCHHANDLUNG
Spez.: Belletristik, Luxusausgaben, Handelswissenschaft

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR
GAS-, WASSER- U. KANAL-ANLAGEN

STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

DÜRKOPP

Leichte KETTENLOSE Räder

DÜRKOPPWERKE AKTIENGESELLSCHAFT
BIELEFELD

Nähmaschinen für Haus, Gewerbe und Industrie.
Milch-Schleudern, Oelscheidemaschinen.

Motorfahrzeuge:

Personenwagen, Lieferwagen, Lastkraftwagen

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

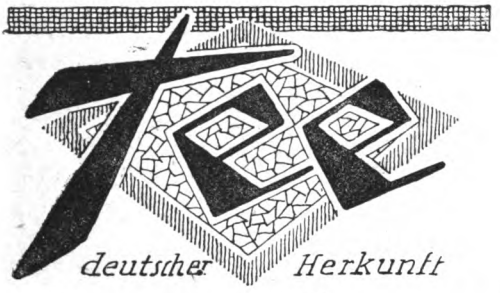
STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



ist ein Genuss

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

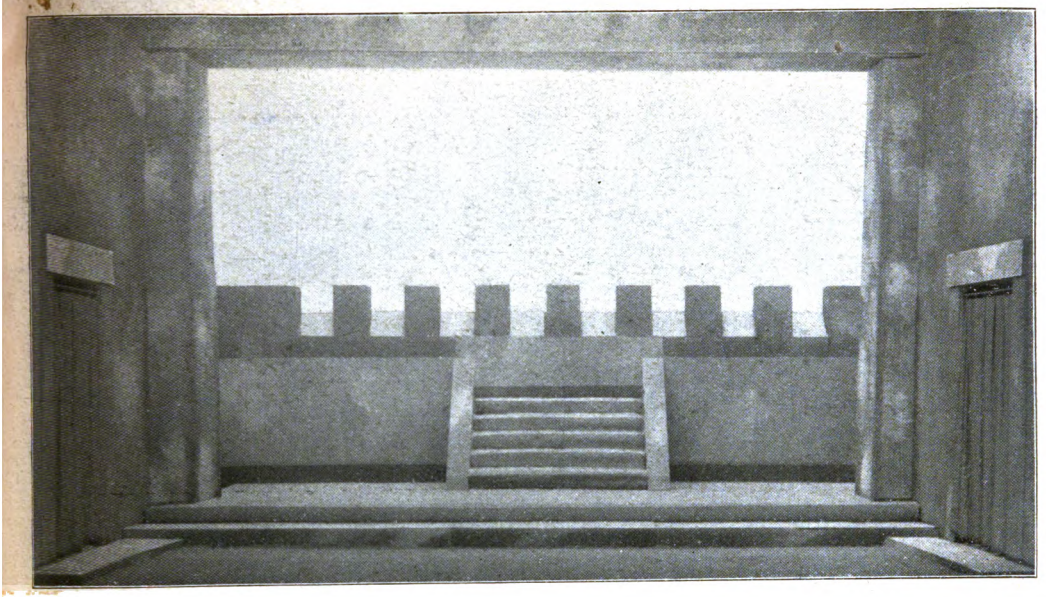
Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.



Terrasse

„Die Mausefalle“

Grundmann Harnisch Voigt Liebert
Grandinger Seidemann
Schramm Kerbs
Falk
Riesen

(Dekorations-Entwürfe von Oberregisseur W. H. Harnisc

Carl Seydelmann als Carlos

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

2. OKTOBERHEFT 1919

Richard Wagners Bühnenreform-Versuch von 1848.

von Professor Richard Sternfeld.

I.

Daß mit einer neuen Zeit auch für die deutsche Bühne eine Epoche der Reform eintreten müsse, ist allgemeine Überzeugung. Blickten wir freilich auf die öffentliche Meinung, wie sie sich in unserer Presse kundgibt, so war es stets mit dem Theater bei uns so herrlich bestellt. Geniale Theaterdirektoren der großen Bühnen wurden gepriesen und nachgeahmt, wobei denn doch wieder bedenklich machte, daß die Stimmen, welche eine völlige Reform des Theaters verlangten, nicht zur Ruhe kommen wollten. Wenn ich die Tendenz dieser Bestrebungen kurz zusammenfassen möchte, so war ihr Sinn doch immer: Wir haben eine Luxuskunst, keine Volkskunst! Und da wir nun Revolution gemacht, die Hoftheater beseitigt und dem Volke alles Gute und Edle zu gönnen uns gelobt haben, so erhebt sich stärker als je die Frage: Wie können wir eine deutsche Nationalbühne schaffen, die dem Volke jene edlen und hohen Genüsse gewährt, wie sie, nach einstimmiger Meinung all unserer großen Männer, nur das Theater geben kann. Eine Antwort auf diese Frage wird so leicht nicht gefunden werden; sie ist im Gegenteil in unsern Tagen schwerer als je, und schon ist zu befürchten, daß, nach ungeheuren Diskussionen und unendlichen theoretischen Erörterungen, nach manchen Versuchen und guten Anfängen alles beim alten bleiben wird. Ja, wenn man die Zustände der heutigen Theater betrachtet, wie sie offenkundig sind, so wird man zu den schlimmsten Befürchtungen berechtigt sein: Die Erhöhung der Preise, die Verschlechterung des Spielplanes, die reißende Übermacht der Operette, die Konkurrenz der Kinos, die Verarmung des Staates und das Ausbleiben seiner Unterstützung für geistige Aufgaben — das alles ermutigt nicht gerade die Hoffnungen, die man auf die Früchte der Revolution für die Kunst gesetzt hatte. Die Frage aber, ob der Staat die Theater

auch noch weiter den Privaten überlassen oder selbst in die [redacted]d nehmen soll, wird nicht zur Ruhe kommen, hängt sie doch un[redacted]el-bar mit dem Geist unserer Zeit zusammen. Um Antwort zu geben, gilt es, alle Verhältnisse genau zu durchdenken, immer von dem Standpunkte aus, daß die Würde der Bühnenkunst mit dem Geschäftsinteresse unvereinbar ist und daß es dem Staat noch am ehesten möglich ist, das Interesse hintanzusetzen. —

Bei allen Debatten über die Zukunft des Theaters ist merkwürdigerweise der Mann noch nie gehört worden, der doch nicht nur der größte Dramatiker, sondern auch der größte Reformator der Bühne im letzten Jahrhundert gewesen ist: Richard Wagner. Und das ist um so auffallender, als er, gerade wie wir heute, durch eine Revolution zu neuen Hoffnungen auf die deutschen Bühnen und zu praktischen Vorschlägen für die Ausnutzung der politischen Umwälzung für das Theater veranlaßt wurde.

Seit Jahren schon unzufrieden mit dem Dresdner Hoftheater, an dem er Kapellmeister war, begrüßte er die Revolution von 1848 als einen Stern der Hoffnung; und mit jener immer in ihm wohnenden Vereinigung von idealer Illusionskraft mit praktischer Energie ging er voll Zuversicht an einen „Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters". Es würde zuviel Raum beanspruchen, hier auf die Schicksale dieses Entwurfes einzugehen. Nur so viel: er reichte ihn persönlich dem demokratischen Minister Oberländer ein, der aber nichts mit ihm anzufangen wußte. Die Reaktion ließ dann die Hoftheater bestehen, deren Aufhebung doch die Voraussetzung des Wagnerschen Planes war. Erst viel später hat er ihn veröffentlicht, wobei er selbst darauf hinweist, daß er den einen Kulturgedanken, dem Theater eine wahre Würde zu geben, immer wieder aufgenommen habe, ohne jemals Beachtung seiner praktischen, den jeweiligen Verhältnissen angepaßten Vorschläge zu finden.

Führen wir uns nun Wagners Entwurf von 1848 vor, so ist es klar, daß wir sofort zeitliche und örtliche Einschränkungen zu machen haben. Sein Plan war erstens den Verhältnissen des Königreichs Sachsen angepaßt, denn Wagner mußte von dem Nächsten ausgehen, wenn er etwas Greifbares erreichen wollte; aber er tat das, wie auch später stets, in dem Gedanken, nun ein Muster für Nachahmung und Nacheiferung zu bieten. Zweitens gibt es in seinem Entwurf vieles, was für jene Zeit noch angemessen war, für unsere nicht mehr, oder was damals gefordert, seitdem durchgesetzt worden ist, z. B. bessere Honorare der Orchester-Mitglieder, die Beseitigung der Zwischenaktsmusik u. a. Somit werden wir nur das zu prüfen haben, was an dem Entwurf noch heute neu und bedeutend ist.

Er beginnt sogleich mit einem fruchtbaren Grundgedanken: Am Dresdener Nationaltheater sind 1. unmittelbar tätig die Schauspieler und Sänger, 2. mittelbar die Bühnendichter und Komponisten Sachsens.

1. Das Personal wird von dem Direktor ausschließlich angestellt und entlassen. Alters- und Invaliden-Versorgung wird vorgesehen,

und zwar als gleichmäßige Einrichtung für alle deutschen Nationaltheater. Das gesamte Personal ist den Anordnungen des Direktors und der von ihm bestellten Regisseure unterworfen.

2. Mittelbar tätig verhalten sich zum Theater die dramatischen Dichter und Komponisten, denn ihre Schöpfungen sind der Lebensstoff des Theaters, in der Hand ihrer Beteiligung am Theater soll ihnen daher auch Beteiligung an der Verwaltung zugemessen werden, da zumal sie es sind, die das Grundprinzip des Theaters am nächsten zu wahren und zu vertreten haben.

Wir sehen hier einen genialen Gedanken, der nie seitdem auch nur annähernd ausgesprochen oder gar durchgeführt worden ist: Ein Zusammenwirken der produktiven mit den reproduktiven Elementen der Nation auf dem Boden der Theaterarbeit. Wir fragen aber sogleich, wie kann das verwirklicht werden, was uns als Ideal sofort einleuchtet? Wagner wäre nicht der große Praktiker, wenn er dafür nicht Rat wüßte.

Alle Bühnendichter und Komponisten sollen einen Verein bilden, in den sie nach Gutdünken auch andere Schriftsteller und Musiker aufnehmen können, die nicht unmittelbar für die Bühne tätig sind: Denn er soll die volle künstlerische und wissenschaftliche Tätigkeit der Nation in sich vertreten. Dieser Gesamtverein schafft in jeder Stadt Zweigvereine, in der genug Geistesarbeiter dafür vorhanden. Zweck des Vereins ist: Über die ästhetische, sittliche und nationale Reinheit des Nationaltheaters zu wachen.

Zweierlei sei hier bemerkt. Das erste ist die Begründung der Zweigvereine in jeder Stadt, also auch da, wo kein Theater ist. Dadurch wird das Interesse für das Nationaltheater überall gefördert, aber auch mancher gebildete Kreis in das Interesse gezogen, der sonst dazu keine Gelegenheit hat. Und ist es nicht eine begründete Klage auch in unserer Zeit, daß die Gebildeten sich zum Teil dem Theater ganz entfremdet haben und das Wort darüber solchen Elementen überlassen, denen die nötige Reife und Ruhe dafür fehlt?

Zweitens: Die Sorge für die Reinheit der Bühne ist Aufgabe des Gesamtvereins; diese Reinheit wird nach drei Richtungen zu wahren sein: In ästhetischer, sittlicher, nationaler. Man hört schon den Widerspruch großer Kreise, die nur eine ästhetische Reinheit wollen, die sittliche darin schon eingeschlossen sehen, eine nationale überhaupt nicht anerkennen. Wagner war nicht dieser Ansicht, und der Stand des heutigen Spielplanes gibt ihm nur zu sehr Recht. Daß in Wagner nichts Kleinliches, Einseitiges war, braucht nicht gesagt zu werden; die Freiheit war bei ihm Voraussetzung jedes Lebens und jeder Kunst. Aber den heiligen Zorn über Frechheit und Gemeinheit der Kunst, der in ihm wohnte, hätte er sich durch keine ästhetische Rabulistik ausreden lassen. Über das Nationale in der Kunst engherzig zu denken, verhindert ihn schon seine große Liebe zur alten italienischen Musik und zu der feinen, neuen französischen Oper; aber es ist wichtig, daß er, der 1848 politisch völlig Kosmopolit war, doch auch damals im Drama die nationale Würde wahren will.

Von hohem Interesse ist nun, wie Wagner die Kritik, die bisher außerhalb des Instituts, ihm daher gegenübergestellt war, in sein Theater einfügen will. „Die Vorstellungen sollen durch umfassende Kritik der Intelligenz des Bundes so weit von den Mängeln experimentaler Spekulation gereinigt sein, daß, nach bestem Ermessen der Fähigkeit, das vollendete Kunstwerk sogleich dargeboten wird, das Publikum somit von vornherein in seine rechte unverkümmerte Stellung zu dem Kunstwerke tritt."

Es ist nicht sofort deutlich, was Wagner hier meint, aber es wird klar, wenn man den nächsten lapidaren Satz hört: „Das unmoralische Gewerbe der Theater-Rezensenten wird hierdurch aufgehoben werden." Unmoralisch nennt Wagner die Tätigkeit der Pressekritik, weil sie nachträglich das schon inszenierte Bühnenstück zu richten berufen, daher verdammt ist, stets unfruchtbar nachzuhinken und nie zeigen zu können, wie sie selbst es besser machen würde. Demgegenüber sollte die Intelligenz, d. h. doch jener Gesammtverein und seine Vertreter, vor der Aufführung Einfluß auf eine würdige Darstellung gewinnen. Ich lege die ziemlich schwierigen Sätze so aus: „Das vollendete Kunstwerk", d. h. eine den Fähigkeiten des Theaters entsprechende, nach jeder Hinsicht künstlerische Aufführung soll dadurch aufs sorgfältigste vorbereitet werden, daß jener Verein oder ein Ausschuß aus ihm bei den Vorbereitungen Kritik übt und dadurch die Inszenierung vor allen spekulierenden Experimenten bewahrt, wie sie vom Direktor und seinen Organen ausgehen können. Durch eine solche rechtzeitig eingreifende und daher fruchtbare Kritik soll dem Publikum sofort etwas Vollendetes dargeboten werden, damit es nun sein durch die unmoralische nachträgliche Kritik verkümmertes Urteil frei kundgeben kann.

Man wird zugeben, daß hier eine sehr einschneidende Neuerung empfohlen wird, in die man sich ganz hineindenken muß, ehe man darüber urteilt. Leider ist in dem sonst so sorgfältigen Entwurf gerade dieser Vorschlag äußerst kurz und nicht in der Deutlichkeit behandelt, die man gern erwartete.

Der folgende Abschnitt handelt von den Honoraren der Autoren, die seitdem gesetzlich festgesetzt worden sind.

Sodann wird das Zusammenwirken des Direktors mit dem Gesamtverein weiter ausgeführt: Dazu sollen sich zwei Ausschüsse bilden. Der erste besteht aus Delegierten des aktiven Theaterpersonals, die von diesem gewählt werden; der zweite aus Mitgliedern des Gesamtvereins der Autoren etc. Beide haben gleichviel Mitglieder und bilden einen vereinigten Ausschuß, der nach Stimmenmehrheit entscheidet; bei Stimmengleichheit gibt der Direktor den Ausschlag. Der unterlegene Teil kann den Minister anrufen, der die letzte Entscheidung hat. Jedes Ausschußmitglied hat das Antragsrecht. Ein Antrag gegen den Direktor muß durch ein Viertel aller Stimmen unterstützt werden. Wird dann der so befürwortete Antrag mit Majorität angenommen, so muß der Direktor sich fügen oder den Minister anrufen.

Der Gesamtausschuß hat wichtige Befugnisse: er entscheidet über Annahme oder Ablehnung vorgeschlagener Werke. Dazu

konstituiert er sich als Jury und stimmt ab nach Stimmenmehrheit. Das heißt doch: es werden Kommissionen ernannt, die Bericht erstatten müssen, worauf dann der ganze Ausschuß entscheidet. „Vor allem soll in ihm das nationale Interesse der deutschen Kunst vertreten werden." Ausländische Werke sollen nun durch Stimmenmehrheit zugelassen werden, dann aber nur in Bearbeitungen, die dem Gesamtausschuß als würdig der deutschen Kunst erscheinen. Hier ist u. a. an gute Uebersetzungen gedacht, wobei Wagner die jammervollen Texte im Auge hatte, zu denen bis heute die Opern französischer und italienischer Librettisten gesungen werden, ohne daß Abhilfe geschafft wird. Mehr noch dachte er wohl an eine würdige Bearbeitung und Uebersetzung Mozartscher Werke, wofür ja jetzt manche Versuche vorliegen, ohne befriedigen zu können.

Der Gesamtausschuß schlägt den Kandidaten für den Direktorposten vor; dann wird die Wahl von sämtlichen Mitgliedern des aktiven Theaterpersonals und von sämtlichen Mitgliedern des Dichter- und Komponisten-Vereins nach Stimmenmehrheit vollzogen. Der Minister bestätigt den Gewählten. Er wird auf Lebenszeit gewählt; über seine durch Alter eintretende Unfähigkeit wird abgestimmt wie über seine Wahl. Der Direktor stellt alle Mitglieder des Personals an, ernennt die Regisseure, sowie sämtliche zur Unterstützung des Personals ihm nötig erscheinende Beamten. Er bestimmt den Spielplan und die Reihenfolge, in der die vom Gesamtausschuß angenommenen Stücke aufgeführt und wiederholt werden; er bestimmt die Besetzung der Rollen, die Art der Inszenierung und ihre Kosten. Dafür steht ihm ein Verwaltungsrat zur Seite; er besteht 1. aus dem Regisseur und den Kapellmeistern (für Opern), 2. aus Mitgliedern des Personals, die, in gleicher Zahl wie die Regisseure und Kapellmeister, aus den vom Direktor ernannten Beamten vom Personal selbst jährlich neu gewählt werden. Alle Mitglieder dieses Rats haben gleiche Stimmberechtigung; aber der Direktor hat die Entscheidung, gegen die an den Gesamtausschuß appelliert werden darf.

Ueberblicken wir diese Bestimmungen, so finden wir ein sorgfältig ausgedachtes System. Schien es zuerst, als wenn den Stimmkörpern eine zu große Macht gegeben wird, so steht dem wieder die stark monarchische Gewalt des Direktors gegenüber, der aber doch wieder konstitutionell ist, da der Verwaltungsrat ihn stets berät und unterstützt. Daß in diesem, etwa 8—10 Mitglieder starken Rat zur Hälfte gewählte Vertrauenspersonen des ganzen Personals sitzen, gibt diesem eine Vertretung, die fördernd auf die Einigkeit zwischen Leitung und Personal wirkt, ohne den Willen und die Entscheidung des Direkters zu lähmen. Gerade für unsere Zeit, wo das Rätesystem eine so große Rolle spielt, hat hier ein ganz sachverständiger und zugleich auf Neues bedachter Geist gezeigt, wie die Mischung und der Ausgleich zwischen Autorität und Majorität sein muß, um das Ganze zu fördern und mit Erfolg zu krönen.

So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiss wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze. Schiller.

Zur Aufführung des Stier von Olive[redacted]

von Hans Schlesinger.

Alle Entwicklung untersteht dem Gesetz des Ausgleichs. Auf ein außergewöhnlich gesteigertes Tempo muß notgedrungen ein entsprechend verlangsamtes folgen. Auf die Zeit eines gewaltigen Genies, das eine Kunstgattung zu außerordentlicher Entwicklung brachte, folgt eben so sicher ein Zeitabschnitt, der über durchschnittliche Erscheinungen nicht hinaus kommt.

Betrachten wir von diesem Gesichtspunkte aus die Entwicklung der Oper, so sehen wir in dem Musikdrama Richard Wagners den letzten bedeutsamsten Höhepunkt. Von hier ab erfolgte die Abwärtsbewegung. Es wäre töricht, diesen Zeitabschnitt als absoluten Niedergang zu bezeichnen. Jede Zeit birgt ihren Wert in sich, auch in der scheinbar unbedeutendsten Zeit liegen die Voraussetzungen, die die Grundlage für eine wiederum kommende große Zeit bilden, wenn auch der Zustand des scheinbaren Niedergangs in seiner Verworrenheit, den sich kreuzenden Stilarten dem Uebergangsstadium einer Anarchie gleicht. Das Typische ist das sich Freimachen von allen Formprinzipien. Es bindet nichts mehr. Jeder macht was er will. Die nachwagnerische Zeit zeigt zwei deutlich unterscheidbare Gruppen. Die Einen, die sich zum Mitstreben in der Wagner'schen Richtung angespornt fühlten, die Anderen, die dem Versuche, sich mit ihren Kräften mit denen des Großmeisters zu messen, in weiser Abschätzung ihrer Fähigkeiten aus dem Wege gehen, und sich neuen Gebieten zuwenden. Ueber die erstgenannte Gruppe an dieser Stelle zu reden, erübrigt sich. Zu ihr gehören als deren bedeutsamste Vertreter: Götz, Cornelius, Wolf, in neuester Zeit Pfitzner, Humperdink und Schillings. Auf der anderen Seite strebt man neuen Stilarten zu, sowohl den erneut zur Geltung gebrachten historischen, visionären, komischen, symbolischen, dem Verismus sowie der am meisten hervortretenden Gattung: der dramatischen Situation.

Der Schwerpunkt dieser letzten Opern-Gattung ist nicht mehr die Musik, sondern das Textbuch. Und so ist denn schon seit langer Zeit nicht mehr die Musik für den Erfolg einer Oper ausschlaggebend, sondern das geschickt verfaßte Libretto. Die Musik ist nur noch dazu da, um die Vorgänge zu illustrieren. Farbe, Rythmus und Akzente sind das Wesentlichste dieser neuen Sprache. „Stimmung" ist das Losungswort. Ein jeder weiß unzählige Mittel, um derart veräußerlichte Wirkungen zu erreichen. Gesang gibts kaum noch. Das deklamatorische Prinzip wird rücksichtslos verkündet. Doch wie weit ist diese Deklamation von der Wagnerschen entfernt, die so innig mit der Sprache, doch ganz singende Musik ist. Dem Orchester fällt der Hauptpart zu. Es ist ja so leicht bei der heutigen so reichhaltigen Orchesterpalette für neue eigenartige Farben zu sorgen. Das Wichtigste bleibt immer die Handlung, der dramatische Knotenpunkt und die Lösung. Kommen zu alledem noch gewisse delikate Schlüpfrigkeiten und ein Schuß grober Sinnlichkeit hinzu, so ist der Erfolg des Werkes gewissermaßen garantiert. Was so gänzlich fehlt, ist die Erfindung eines offenbarenden Melos, das Gestalten aus inneren Notwendigkeiten.

Es soll nicht abgestritten werden, daß zur Herstellung dieser modernsten Opernwerke ein hohes Maß von Begabung gehört, im besonderen Maße dann, wenn ein solcher Grad von Geschicklichkeit und Fertigkeit aufzuweisen ist, wie dies bei Eugen d'Albert der Fall ist.

D'Albert, geboren am 10. April 1864 zu Glasgow, erhielt seine Ausbildung in London, weiterhin durch Hans Richter in Wien, zuletzt für kurze Zeit bei Liszt in Weimar. Es erübrigt sich über den äußerst genialen Klavierspieler zu reden, der auch heute noch eine der großartigsten Erscheinungen in seiner Art ist. Von seinen zahlreichen Kompositionen, die nicht viel mehr als einen dem Pianisten gezollten Achtungserfolg einbrachten, war es zuerst die Oper „Tiefland", die weniger durch melodische Einfälle oder musikalische Feinheiten, als durch die dramatische Situation einen vollen Erfolg errang. Es muß einen bisweilen verwunderlich erscheinen, wie derselbe d'Albert, der als Reproduktiver mit Beethoven und Brahms gigantisch, mit Chopin sensitiv wie kaum ein anderer umzugehen versteht, als Produktiver so wenig tief und gehaltsvoll zu schreiben wußte. Es ist vielleicht für das weitere Verständnis, dieses künstlerischen Doppelwesens nicht unwesentlich, daß d'Alberts Vater französischer Abstammung, seine Mutter hingegen Deutsche ist. Es wäre immerhin möglich, daraus den typisch romanischen Einschlag zu erklären, der in dem produktiven Schaffen d'Alberts so unverkennbar zum Ausdruck kommt, während sich in seinem reproduktiven

Auswirken echtestes, deutsches Wesen offenbart. Und es ist weiterhin für das künstlerische Doppelleben d'Alberts bezeichnend, daß er bis vor einer Reihe von Jahren den Sommer stets in seiner Villa am Lago Maggiore verlebte, wo er seine Kompositionen fertigstellte, während er sich den Winter hauptsächlich im Norden als Pianist betätigte.

Und nun zur Oper selbst. Die Handlung ist etwa die: Zur Zeit des spanisch-französischen Krieges im Winter 1808—9, wurde Olivera, an der Grenze der spanischen Provinzen Altcasielien und Alava gelegen, von den Franzosen erobert. Die erste Szene führt in das Schloß des spanischen Granden Marqués de Barrios, das zur Zeit von dem Stabe des einäugigen Brigade enerals François Guillaume mitbewohnt wurde. Während der Kapitän Saint-Vallier und der Fähnrich Lereux in übermütigster Laune einen neuen Chanson singen, und die Schönheit der Donna Juana, der Tochter des Marqués preisen, beschäftigen den Leutnant Herbaut in bezug auf das Verhalten der Schloßbewohnerschaft alle möglichen mißtrauenden Erwägungen, wozu ihm das tückisch lauernde Wesen des Lakaien Lopez besonderen Anlaß gibt. Der Kapitän vermittelt eine für den Abend bestimmte Einladung des Hausherrn, worauf hin sich die Offiziere zurückziehen. Lopez schleicht herein, überzeugt sich durch einen Blick aus dem Fenster, daß die Offiziere fort sind, und holt aus dem gegenüberliegenden Zimmer den Pater Benedito, den er in das Zimmer des Marqués geleitet. Aus einer geheimen Tür holt er Don Perez y Lara, und auf seinen Ruf stürzt Juana hinter dem Vorhang hervor, die sich beide gegen das ausdrückliche Verbot des Vaters eine geheime Zusammenkunft geben. So glühend wie Perez Liebe zu Juana ist seine Freiheitsliebe, mit den stammelnden Liebesworten vermengen sich ebenso heiße Wünsche für die Befreiung des unterjochten Spaniens. Die Szene wird durch das plötzliche Auftreten des Marqués mit dem Pater Benedito unterbrochen, wonach es zu heftigen Auseinandersetzungen kommt. Der Marqués weist auf seinen Schwur hin, wonach in diesem Hause nicht von Liebe gesprochen werden darf, kein Fest gefeiert werden darf, solange ein Franke Spaniens Boden schände. Man bespricht eine Verschwörung für diese Nacht, nach der sich Peres mit den Bürgern auf die schlafende Truppe stürzen soll, der Marqués sich der Offiziere bemächtigen will. Der Plan wird entdeckt, und inmitten des abendlichen Festes gelangt der General mit seinem Gefolge an, der neben weiteren militärischen Maßnahmen die Erschießung der Schloßbewohner anordnet. Der Marqués bittet für seinen Sohn Manuel um Gnade, auf dem allein das Fortdauern des edlen Hauses beruht. Erst das Bitten Juanas, deren berückende Schönheit von Augenblick zu Augenblick stärker auf Guillaume zu wirken beginnt, erreicht ein Ablassen von seinem Entschluß, und so verspricht er, die Schloßbewohner in Haft nehmen zu lassen, wenn Juana sein Weib werden will. Juana versichert, daß sie ihn hasse, doch er will mit seiner Liebe um ihren Haß kämpfen. Unter wildem, verzweifelten Lachen legt sie ihren Arm in den seinen.

Der zweite Akt spielt etwa acht Wochen später. Aminta, die Zofe der Donna Juana, singt ein Lied zur Guitarre, wobei sie durch das Auftreten von Herbaut unterbrochen wird, der, bereits viermal abgewiesen, die Generalin nun zum fünften Male energisch zu sprechen verlangt, um sich seines Auftrages zu entledigen. Juana tritt hinzu. Sie wirft Herbaut vor, daß er sie wie ein Kerkermeister bewache. Herbaut versichert, nur als ihr Beschützer wirksam zu sein, und berichtet weiterhin, daß der General am vergangenen Tage am Kommen verhindert gewesen sei, seiner Gattin diese Rosen schicke, und am Vormittag einzutreffen hoffe. Juana bemüht sich, der schroffen, dienstlichen Art Herbauts mit berechnender Weichheit entgegenzutreten. Herbaut geht stammelnd und zögernd darauf ein. Aminta meldet Juanas Vetter Perez y Lara. Perez, der in jener Nacht des Aufstandes verwundet wurde, tritt mit dem Arm in der Binde auf. Herbaut entfernt sich nur unwillig und zögernd. In der folgenden Szene, in der sich die Liebenden seit der Vermählung Juanas das erstemal gegenüberstehen, berichten sie gegenseitig mit unterdrückter Glut von ihren Leiden. Mit erkünstelter Lustigkeit vergleicht Jnana ihre Situation mit einem Stierkampf. Sie sei die Matadora, er Perez, der Pikado, und die soeben über die Gartentreppe eintretenden Offiziere seien ihre Fahnenschwinger. Sie verabredet mit den Offizieren eine Fuchsjagd, und ruft im Abgehen Herbaut zu, daß der General ihr folgen möge, wenn er Interesse daran fände. Der General kommt. Er bemerkt die Rosen. In langsam aufsteigendem Grimme befiehlt er, seiner Frau sofort nachzureiten und sie zur Rückkehr zu bewegen. Voll lauernder List und innerer Unruhe mit einer Mischung von Vertraulichkeit spricht er zu Herbaut von seiner Liebe, die wie ein alter Wein von edlem Feuer glühe. Herbaut berichtet von seinen Entdeckungen, daß Madame orrespondiere, daß er, der General, hintergangen werde. Der General liest nen Brief Juanas an Perez, der von Herbaut aufgefangen wurde, und indem

sie ihrem Ekel vor des Generals Liebe Ausdruck gibt. Er entwirft einen Racheplan und befiehlt den Wundarzt Dupont zu rufen. Juana und Perez treten auf. Es kommt zu einem Zusammenstoß zwischen dem General und Perez, der seines wunden Armes wegen nicht Genugtuung fordern kann. Der General kommt ihm in diesem Konflikt entgegen. Es kommt der außerordentlich gelungene dramatische Höhepunkt der Oper. Der General mischt ein Kartenspiel. Verliert Perez, so gehört sein eines Auge dem General und Perez soll der Cortejo (Hausfreund) seiner Frau werden, gewinnt Perez, so behält er sein Auge und der General behält seine Frau. Der General gewinnt das Spiel. Perez stürzt auf den herbeigeeilten Wundarzt Dupont zu, entreißt dessen Etui eine Lanzette und führt sie gegen sein rechtes Auge. Juana wirft sich alles vergessend über Perez entreißt ihm die Lanzette und hält ihn in höchstem Schmerz umfangen. Der General sieht den Beiden mit höchster Wut zu, läßt Perez abführen und stürzt sich auf Juana. Dabei begegnet er ihrem Blick, er beginnt zu stammeln, läßt Juana los und ruft dem herbeieilenden Herbaut stöhnend zu, daß er Madame in den Nordturm zu führen habe und mit seinem Leben dafür hafte.

Der dritte Akt führt in das Boudoir der Marquesa auf Schloß Olivera. Der General sitzt in einem Lehnstuhl in der Haltung eines erschöpft Schlafenden. Hinter der Szene singt ein Wachposten ein Lied. Der Kapitän Saint-Vallier und Guillaumes Adjutant Marschand führen einen leisen Gedankenaustausch. Der Kapitän berichtet, daß Herbaut mit der Generalin aus dem Nordturm entflohen sei. Marschand berichtet dem erwachten Guillaume, daß er im Namen des Kaisers komme, daß der Kaiser dem General zürne und in kaum zwei Stunden Olivera passieren werde, und die Antwort auf sein Abschiedsgesuch persönlich bringen werde. Während der General dem allein zurückgebliebenen Kapitän in wildester Eifersucht von seiner immer leidenschaftlicheren Liebe berichtet, erscheint plötzlich Juana im Reisemantel. Es folgt nun die letzte große Szene. Juana sagt, daß es ihr Spaß gemacht habe, mit Herbaut entflohen zu sein, um ihm, dem General, zu zeigen, was seine Söldlinge seien. Als sie Herbaut auf eine gefühlvolle Annäherung erklärt habe, daß er ihr völlig gleichgültig sei, habe er sich erschossen. Aminta meldet, daß der Wagen bereit stehe, den der General bestellt hat, um zum Kaiser zu fahren. Juana versucht, den General für die von seinem Kaiser bewiesene Undankbarkeit zur Rache anzureizen. Sie berichtet, daß Freischaren auf den Kaiser lauern, und er Olivera nicht erreichen werde. Guillaume treibt es immer noch, dem Kaiser entgegenzufahren, um ihn zu retten. Juana verspricht, daß sie den General nicht mehr hassen werde, wenn er bleibe. Durch einen glutvollen Gesang und ein leidenschaftliches Spiel versucht sie, den General trunken zu machen. Sein Körper bäumt sich wie in Krämpfen, und im Bewußtsein seiner Ohnmacht, dieser Frau gegenüber, greift er zum Dolch — da ertönt Trommelwirbel hinter der Szene, Rufe „es lebe der Kaiser" nähern sich, nun erst kommt es dem General vollends zum Bewustsein, was diese Frau aus ihm gemacht hat, und mit dem wilden Rufe „es lebe der Kaiser" stößt er ihr den Dolch in die Brust. Es folgt nun noch die Begegnung mit Napoleon, die aber für die eigentliche Handlung der Oper gegenstandslos ist, und übrigens bei der Aufführung in Leipzig weggelassen wurde.

Liegt über „Tiefland" trotz mancher Banalitäten noch ein gewisser melancholischer Zauber, empfinden wir in den „toten Augen" einen starken Sinn für synthetische hymnische Klangwirkungen — wenngleich auch hier die rohesten und brutalsten Instinkte zum Siege verhelfen — so stehen wir beim „Stier von Olivera" vor einem Machwerk, das weder den einen oder den andern Reiz aufzuweisen hat. Gerade hier entscheidet in besonderem Maße für den Erfolg das von dem Wiener Musikschriftsteller Dr. Richard Batka verfaßte Textbuch, das zweifellos in seiner Art glänzend verfaßt ist. Rein musikalisch ist der erste Akt der bei weitem stärkste. Gleich das kurze Vorspiel ist von bemerkenswertem Schwung und sowohl rhytmisch wie harmonisch gleich interessant. Die Liebesszenen — sowohl die des ersten wie des zweiten Aktes — sind matt. Bemerkenswert ist wiederum die Schwurszene. Hier begegnen wir wieder einmal einer durchaus edlen und schönen Linienführung. Bemerkenswert in ihrer Art ist noch die Tafelszene. Sowohl die äußerst geschickte Textbehandlung, — ein entzückender Konversationsstil — wie der sehr selbstständige Orchesterpart sind von auffallendem Gepräge und einer angenehmen Liebenswürdigkeit. Diese Szene dürfte wohl die einzige sein, die einem den unmittelbaren Eindruck von Spaniens heißer Sonne, und den leichtbeschwingten, glutvollen Menschen gibt. Das von

der Marquesa gesungene dreistrophige Toreador-Lied verblaßt neben seinem großen Vorbild in Bizet's „Carmen." Doch ist auch dieser Auslegung eine gewisse Orginalität nicht abzusprechen. Nun aber ist's aus. Vom Standpunkt des Musikers ist nichts mehr zu berichten. Parallel mit der immer grausamer werdenden Handlung entwickelt sich die musikalische Audrucksweise. Schließlich sind es nur noch grelle Dissonanzen, verzerrte Rhytmen, extatische Phrasen, eine Art musikalischer Kinodramatik. Ganz vereinzelt tauchen gelegentlich Ansätze zu musikalisch wertvollem auf, doch bleiben sie im Anfange stecken und kommen kaum zur Geltung. Der zweite Akt ist der musikalisch unbedeutendste. Auch der dritte bringt nichts Neues, bis auf die Schlußszene. Hier, wo Juana den General durch ihre Schönheit wie durch ihre Glut zu bestricken versucht, spürt man den echten Pulsschlag wirklichen Lebens. Aus dieser Musik spricht etwas, das einen zur unbedingten Ergriffenheit zwingt. Doch diese wenigen wertvollen Augenblicke gegenüber den endlosen nichtssagenden Strecken können niemals die Ueberzeugung geben, als handle es sich um ein Werk, das aus innerstem Erleben heraus geschrieben werden mußte. —

Und ob nicht wirkliche Kunst nur von diesem Gesichtspunkt aus bewertet werden darf?

Aber wir leben in einer Zeit, in der an die künstlerischen Aufgaben mit unerhörter Skrupellosigkeit herangetreten wird. Auch hier ist es zu einer vollkommenen Materialisierung der Begriffe gekommen und wo noch wirkliche Begabungen stecken, da werden sie von rasendem Wirrwarr und brünstiger Tiefe verwirrt. Das, worauf es einzig und allein ankommt, fehlt: die Wahrhaftigkeit, Redlichkeit und Schlichtheit. So bedauerlich einerseits das Verlangen der großen Masse nach veräußerlichten Wirkungen ist, so bedauerlich ist es auf der anderen Seite, daß diesen kulturlosen Bedürfnissen von Seiten der Schaffenden nachgegeben wird.

Warum?

Es gibt eigentlich nur zwei Anlässe zum Schaffen: wirkliches Schöpfertemperament: das absichtslos aus sich selbst heraus schafft und schaffen muß, und rein materielle Beweggründe: der Erwerbsinn und die Sucht nach dem Ruhm des Tages.

Der Räuber Karl Moor

von Willi Handl.

*) Schließlich war man doch irgend einmal jung; so ist wenigstens von jedem bessern Menschen zu hoffen. Es soll ja auch andre geben, aber die können, wenn von künstlerischen Dingen die Rede ist, keinesfalls mitgezählt werden. Jene aber, denen ein Duft ihrer ersten Blüte von Mal zu Mal noch die Erinnerung anhaucht, müssen es wissen: daß wir alle waren wie er, daß uns die ganze Menschheit im Grunde war wie er, und alles andre nur Unmensch, Gezücht, heuchlerische Krokodilenbrut. Wer von den Deutschen irgend das Talent hat, sich selber zu entdecken, der entdeckt sich gewiß an diesem Räuber Karl Moor zum ersten Mal (und hoffentlich noch recht lange vor der Stunde, da er sich im Hjalmar wiederfindet). Nie erschien ein Jüngling Jünglingen vollkommener als dieser. Und wer es sich je, in irgend eines Traumes Verhüllung, gewünscht hat, „den Mann mit dem vernichtenden Blick zu sehen, wie er dasaß auf den Trümmern von Karthago" — jetzt wünscht er es sich nicht mehr. Auf dieser Stufe der Entwicklung heißt für den Menschen, dem Entwicklung überhaupt etwas bedeutet, der Vollender der Welt nicht anders als Karl Moor. Dieser Einzige vollendet sie, indem er sein Wesen in die wesenlose bringt, seine Leidenschaft in ihre Kälte, seinen Trotz über ihre Verstocktheit; indem er allen ihren schmerzlich bindenden Imperativen und Regationen, ihrem Sollen und Nichtsollen sein einzig dahindonnerndes: In tyrannos! entgegensetzt. Mehr wird in diesem Alter nicht gebraucht. Ein Wort, eine Losung, ein Gefühl, ein Mensch, ein Schicksal: eins im andern und alles in einem. Ein Schicksal? Vielleicht doch nicht. Wieviele von dem insgeheim Karlmoorischen glauben denn ehrlich daran, daß ihr edler Hauptmann nun, nachdem jenem Mann geholfen sein wird, geköpft, gerädert oder

*) Mit gütiger Erlaubnis dem 4. Jahrgange der „Schaubühne" (Herausgeber Siegfried Jacobsohn) nachgedruckt.

gevierteilt werden soll? Höchstens etwa die zukünftigen Staatsanwälte und Pädagogen unter ihnen. Die andern aber: „Wer kein Hund ist, rettet den Hauptmann!“ Rettet ihn natürlich, indem er ihn ehrenvoll begnadigt, in sein Erbe einsetzt und ihm rasch eine andre Amalia (diese hier war ohnehin nicht von wesentlichem Interesse) vermählt. Jünglinge dürfen so glücklich sein, die tragischen Notwendigkeiten nicht zu empfinden. Ihrem Sehnen ist dieser Räubergraf engstens verwandt, ihrem Sinnen diese Räubertragik feindselig fern. Selbst den Jüngling Schiller habe ich im leisen Verdacht, daß nur die Figur seinem innersten Herzen entsprungen, ihre moralische Auslegung aber in seiner Studierstube erarbeitet ist. Er muß an seinen großen Helden weit mehr geglaubt haben, als an das große Schicksal, das ihn zerbricht.

Nur Jünglinge dürfen so glücklich sein. Wir Reiferen, denen das Leben gezeigt hat, daß es stärker ist als unsre stärkste Sehnsucht, größer als unser größter Traum, wir ahnen die Erhabenheit unabänderlicher Gesetze, wir fühlen die bestimmenden und die richtenden Gewalten des Schicksals, wir wissen von Tragik. Und in dem heldischen Räuber Karl Moor erkennen wir nun unsre eigene junge Hemmungslosigkeit, die am moralischen Gesetz der Welt zugrunde ging, wie er. Entdecken uns also zum zweiten Male an ihm, aber jetzt aus einer andern, von weiter her gezogenen Perspektive. Und können, wie die Perspektive sich weitet und wächst, in ihm wieder nicht nur Persönliches, sondern Allgemeinstes, der ganzen Menschheit Gültiges sehen. Er war lange vor Schiller da und lange vor Schillers Quelle; er steht am Anfang unsrer moralischen Geschichte. Sein Ahnherr ist kein andrer als Prometheus; ohne seinen Typus ist keinerlei Kultur denkbar. Seine Formel heißt: Kulturinhalt, der in der jeweiligen Kulturform noch nicht aufgeht. Und jedesmal empfindet sein ungeduldiges Temperament diesen neuen, noch nicht untergebrachten Inhalt als den wesentlichsten und schönsten. Alles andre, in Epochen erworben, festgefügt und wohlbekannt, verachtet er als viel zu klein. Er sieht nicht, daß es noch immer unendlich viel größer ist als er; denn er kann zunächst nichts sehen, als die Gebilde seiner Sehnsucht. Die bedächtigen Behüter des Alten erscheinen ihm lächerlich und gemein. Nur der Mensch dünkt ihn des Lebens wert, der die Welt neu erschaffen kann. Und da das Gesetz und seine Schwere ihn hindern, Schöpfer zu sein, so wird er Zerstörer. Er muß sich außerhalb der Ordnung treiben lassen, die sein Bestes zu empfangen zögert. Außerstande, mit seinen allzu raschen Kräften so gut zu sein, wie er es möchte, wird er böse — weil es ihm zuletzt doch auf die Kräfte und nicht auf das Gute, das sie wirken sollen, ankommt. Alle Romantik des Verbrechens wurzelt hier: Menschlichkeit außerhalb der Regel.

Immer und immer, in der ganzen Geschichte und in der ganzen Literatur, muß dieser Typus wiederkehren. Denn er ist der simpelste und der überzeugendste Verkünder der ewigen Wahrheit, daß die Menschen unter einem Gesetz, daß sie selbst geschaffen haben, nicht stehen bleiben können. Er ist der ewig aufgeregte Rufer, der ewig unzufriedene Pocher an den Toren einer geschlossenen gesellschaftlichen Kultur; Exite, nam et hic dii sunt! Als Familienzerstörer, Staatsfeind, Gottesleugner und Gesetzesverächter tritt er auf; immer gutes Willens und immer von feuriger Ohnmacht. Er heißt Catilina für die Politiker, Herostratos für die Gesetzemacher, Don Juan für die orthodox Monogamen, für die Pfaffen aller besiegelter Irrtümer hat er tausend verschiedene Titel; und lodert der Trieb seiner nie ermüdeten Sehnsucht über alle Grenzen menschlichen Geistes, menschlichen Könnens hin, so klingt uns Deutschen sein großer, von Geheimnis umwitterter Name: Faust. In unsrer dramatischen Literatur aber ist sein reinstes, flammendstes Beispiel der Räuber Karl Moor. Schon hier, in dieser rührend reinen Erstlingsahnung eines unvergänglichen tragischen Typus, hat Schiller, der Jüngling, sein dramatisches Genie bewiesen, das ihm der ermüdete Rationalismus von heute vergebens wegleugnen will. Jede Literatur in Europa, die sich auf dem Untergrund einer großen Kultur ins Große entwickelt, hat ihren bestraften edlen Umstürzler, von dem gottesleugnerischen Königssohn angefangen, den Euripides von den Mänaden zerreißen läßt, bis zu den werkreichen Verbrechern der französischen Romantik. (Nur bei den Orientalen weiß ich nichts dergleichen; ihre höchste Poesie ist glückseliges Anschauen in glückseliger Ruhe.) Für uns aber ist seine klarste, leuchtendste, deutscheste und bürgerlich begreiflichste Form der Räuber Graf Karl von Moor.

Seitdem indessen der menschliche Verstand den menschlichen Gesetzen die Würde der Ewigkeit genommen hat, seitdem die geltende Moral als soziale

Vereinbarung, die geschriebene Religion als historische Form von relativer Dauer erkannt ist, mußte sich auch die Stellung, die Stimmung und die Richtung der Umstürzler in den Dramen wesentlich ändern. Standen sie früher gegen die Tyrannen auf, die (als Gesetz oder Sitte) von außen drückten, so stürmen sie heute gegen die Gespenster an, die von innen her, aus den Erbschaften ihrer Seele oder der Zeitseele verwüstend drohen. Zielte früher der Karlmoorische Umsturz auf die Veränderung der ganzen Gesellschaft, so ist ihm heute oft schon die Durchsetzung seiner Person gegen diese Gesellschaft Revolution genug. Denn niemand will heute mehr für alle stehen, weil niemand mehr zu sagen wagt, ob diese alle unter irgendwelchem seligmachenden Gesetz Eins werden können. Das hat die Karlmoore von jetzt ein wenig von den großen Prinzipien entfernt, hat sie entheldet, zu Individualisten oder Zynnikern gemacht. Das Leben war ihnen vordem eine gewaltige Prüfung, in der sie unterlagen; ist ihnen jetzt eine Rutschbahn, auf der es immer wieder einmal hinaufgehen kann.

Nur der ingrimmige Kampf des unbändigen Einzelnen gegen die Gebundenheit des Lebens ist geblieben. Da sich aber diese Gebundenheit innerhalb des bürgerlichen Daseins für die Einsicht des Gebildeten immer mehr lockert, da nach und nach alles, was den Grund der Gesellschaft nicht antastet, verstanden und verziehen, da jede Meinung indulgent ertragen, jede Handlung versöhnlich erklärt wird, sobald nur irgendwo im Kreis der Nationen und der Familien (nicht mehr der Religionen und der geschriebenen Rechtsbegriffe) ein ungefährlicher Platz dafür vorhanden ist, so wird sich teils diese anarchistische Tragik, deren klassischer Held für uns bisher der Räuber Karl Moor ist, neuerdings nur umso gewisser aus aller Ordnung hinausbegeben müssen, dorthin, wo ihr geschichtlicher Ahne Herostratos und ihr klassischer Hauptmann Karl Moor standen: in das große zerstörende Verbrechen. Mir ahnt das moderne Verbrecherdrama, das dem Pathos des unzufriedenen Stürmers gegen die Gesellschaft wieder einmal in starken weltüberhallenden Tönen Luft macht. Allenthalben mehren sich die Zeichen: der verdächtige Hochstapler Keith war ein mutiger Anfang, aber ohne den rechten Zorn; Mirbeau hat in seinem Einakter „Der Dieb" ein erbittert witziges Feuilleton von der Vernünftigkeit des Verbrechens hingeplaudert; letzthin hat auch Salten Aehnliches versucht. Und die Holzhacker, Schmierer und Zusammenleimer im dramatischen Metier greifen jetzt merkwürdigerweise immer gieriger, immer öfter da hinüber, wo die Sensationen außerhalb unsrer Gesellschaft wachsen, wo ein Leben unter dem unsern, gegen das unsre sich drohend verrät. Riecht ihr Spürsinn das Geheimnis einer unausgesprochenen allgemeinen Sehnsucht? Ich glaube, hier zeigt sich etwas an. Karl Moor, der Räuber, will auferstehen. Noch fehlt den Künstlern, die ihn künstlerisch neu ahnen, ein Wichtigstes: die Flamme. Sie fehlt unserm ganzen Alter; einem nächsten wird sie hoffentlich um so mächtiger lodern. Dann werden, wie zu Schillers Jünglingszeit, die Beruhigten wieder erzittern, die Sehnsüchtigen jubeln, die Stürmischen ein erfülltes Ideal an die drängende Brust reißen, wenn der Mann mit dem vernichtenden Blick aufs neue dasteht, die alte Zerstörermacht in der Faust und das alte Empörerwort auf der Fahne: In tyrannos!

Anton Wildgans als Lyriker.

von Hans Gäfgen.

Wildgans ist weiteren Kreisen des theaterbesuchenden Publikums durch seine Bühnenwerke „Armut" und „Liebe" bekannt geworden. Er ist wegen dieser Dramen auch mancherlei Anfechtungen ausgesetzt gewesen, und das Urteil über sein Schaffen hat eine seltsame Zerrissenheit gezeigt und schwankte zwischen messianischen Lobpreisungen und überhebender Verachtung. Auf welche Seite sich in diesem Falle die Schale des Rechtes neigt, soll hier nicht untersucht werden. Festgestellt aber sei, daß die Hauptvorzüge, die obengenannten Werken eigen sind, nicht auf dramatischem Gebiete liegen, sondern sich aus Wildgans starker und eigenartiger lyrischer Begabung ergeben, auf die hier kurz eingegangen sei.

Was an den Versen des österreichischen Dichters zunächst gefangen nimmt und was gerade heute besonders zeitgemäß wirkt, ist der soziale Einschlag, der vielen seiner Gedichte eignet. Als echter Dichter sieht er nicht nur, wie so viele

aus der Schule der Nordländer Hervorgegangene, das Hässliche im Leben der Armen, sondern erkennt, daß auch manch heimliches Glück, das den Besitzenden fremd ist, ihre kargen Lichtstunden durchleuchtet. Besser als lange theoterische Erörterungen wird eine Probe des Wildgans'schen Schaffens zeigen, mit welch verstehender Seele er das Leben der „Menschen, die in den Höfen wohnen" zu erfassen und zu gestalten weiß:

Die Menschen, die in den Höfen wohnen,
Sind arm und selig in ihrer Weise
Mit karger Luft und dem bischen Sonne,
Und sie sprechen gedämpft und lachen leise,
In ihren weißen Fenstern stehen
Alltägliche Blumen in braunen Töpfen,
Und hinter den Blumen, mit reichen Zöpfen,
Sitzen die Frauen und Mädchen und nähen,
Lassen von ihren geneigten Köpfen
Nur die schimmernden Kronen sehen.

Aber des Abends, aus ihren Stuben,
Steigen die Mütter zum Brunnen nieder,
Und die blassen Mädchen und Buben
Singen uralte Kinderlieder,
Die die Seele seltsam rühren,
Bis die Mütter das Spiel beenden
Und die Zögernden an den Händen
Zu den Wiegen und Betten führen. . . .

Die Menschen, die in den Höfen wohnen,
Sind arm und selig in ihrer Weise
Mit karger Luft und ein bischen Sonne,
Und sie sprechen gedämpft und lachen leise.
Ihre Geschicke sind karg bemessen,
Ranken sich wie stille Reben,
Und es ist, als hätte das Leben
Und als würde der Tod sie vergessen.

Nicht immer gelingt es Wildgans, mit seiner reichen Dichterkraft an sich unpoetische Vorwürfe zu vergolden. „In Memoriam" etwa, in der Sammlung „Mittag" (Verlag L. Staackmann, Leipzig), wirkt abstoßend, wenn auch die Größe der Geschichte und das hohe Ethos, das aus jeder Zeile dieses Gedichtes spricht, nicht verkannt werden sollen. In seiner breiten Ausmalung brünstiger Geschlechtsgier erinnert Wildgans hier zuweilen an einige der Jüngsten; man liest in dem genannten Gedicht etwa folgende Verse:

„Und ein gepolstertes Scheusal von apokalyptischer Größe
Wächst wie ein Turm aus dem Chaos in furchtbar geschändeter Blöße,
Daß sich die Schwangern verschauen am Aussatz des großen Verhurten,
Dass die Kioaken sich stauen vom Abfall der Frühgeburten! — —"

Wildgans ist eine Mischung aus Rilke und Hoffmannsthal. Von ersterem ist die süße Schwermut, ein mystisches Erleben der Unwelt, auf ihn übergegangen; an seinen Landsmann Hoffmannsthal erinnert die Feierlichkeit der Sprache, die meisterhafte Beherrschung des Wortes. Doch nie ist er, wie Hoffmannsthal zuweilen, bloß Redner; stets bleibt er zuvörderst Dichter, die Form wird ihm nie Selbstzweck.

Dichter ist nach seiner Ansicht: „Wer jedes Ding beseelt und doch ein Bettler ist in dieser Welt". Natur und Weib sind ihm, wie jedem Dichter, die Pole, um die sein Schaffen kreist. Beseelt erscheinen ihm Wald, Feld und Wiesen, mit tiefer Inbrunst, mit restloser Hingabe erlebt er das Jahr in seinem Werden und Vergehen. Die „Zueignung an die geliebte Landschaft" etwa ist eine Dichtung, die in ihrem Reichtum an poetischen Bildern und der kristallenen Klarheit der Form immer auf's neue wieder fesselt.

Den Krieg hat Wildgans in tiefster Seele mit durchlebt; einige seiner wertvollsten Gedichte verdanken ihm ihre Entstehung. In der im November 1914 erschienenen „Legende" findet sich eine Strophe, die den schönsten Volksliedern an Schlichtheit und Innigkeit nicht nachsteht:

Und wenn ich nimmer wiederkehr
Zu Weib und Kind,
Gottes Güte ist wie das Meer,
Gottes Gnade ist wie der Wind.
Treibt jedes Schifflein vor sich her,
Bis daß es seinen Hafen find't.
Lebt wohl, Weib und Kind,
Wir sehen uns nimmermehr!

Wildgans steht neben Ginskey, der in seiner Einfachheit meist noch eindringlicher wirkt, und dem jungen Walther Eidlitz, dessen Versband „Der goldene

Wind" (Erich Reiss-Verlag, Berlin) größte Hoffnungen zu erwecken geeignet ist, unter den zeitgenössischen österreichischen Lyrikern an erster Stelle. Mag er auch als Bühnendichter äußere Erfolge erringen, seine Begabung ist doch eine vorwiegend lyrische; von ihr ist noch manch edelreife Frucht zu erwarten.

Vom Puppenspiel.

Eine Skizze von Paul Alfred Merbach.

Alle Schauspielkunst, so sie von Menschen ausgeübt wird, ist ein „Tun als ob", ist ein äußerliches In- und Umschmelzen der eignen Persönlichkeit, ist das Hineinkriechen in eine andere leibliche, gesittige und seelische Haut. Der Bühnenkünstler ist Edelarbeiter im höchsten Sinne, denn er ist zugleich Material und Schöpfer seiner Gebilde. Frühzeitig aber hat eine Parallelentwicklung eingesetzt, eine Mechanisierung des szenischen Gestaltungsvorganges, die die Möglichkeit einer Wiedergabe menschlicher Typen irgend welcher Art auf Puppen oder Marionetten übertrug, die, an Fäden gelenkt, zum Werkzeuge menschlicher Willkür wurden und dabei manchmal eine außerordentliche Intensität des Ausdruckes und der Wirkung zu erreichen vermochten. Die Heimat solcher Spiele, bei denen der selbstschöpferische Mensch vollkommen zu verschwinden scheint, ist wohl Indien gewesen; vom Wunderlande der Lotosblume aus trat dann das Puppenspiel und das ihm engverwandte Schattentheater seine Wanderung nach den übrigen großen Reichen des Ostens an; selbst dem klassischen Altertume waren sie nach dem Zeugnisse des Aristoteles als eine Unterhaltung bekannt, deren Anziehungskraft auf die Menge selten versagte. . . . . Wie volkstümlich diese Kunst gewesen sein muß, zeigt eine Wendung des Lyrikers Horaz, der von einem Manne, der sich an der Nase herumführen läßt, sagt: „Du wirst gezogen gleich den beweglichen hölzernen Figuren, die ein anderer handhabt." Das frühe Mittelalter hat kirchliche Automaten benutzt, die über das ganze Abendland verbreitet waren und eine Vorstufe der Mysterienspiele darstellen.

Marionetten- nnd Schattenbühne gehen von Anfang in einander über. Beide sind früh ein wirksames und wichtiges Ausdrucksmittel für die Stimmungen des Volkes. In den Ländern des mohammedanischen Bekenntnisses bekommt diese populäre Kunst sehr bald einen nationalen Einschlag, doch tritt diese Zufallserscheinung weit hinter dem Werte und der Geltung zurück, die die Marionettenbühne bei den Chinesen einnimmt. Hier sind die Puppenspiele ein ältester, wesentlicher Bestandteil des Theaters; hier gibt es stehende Puppenschaubühnen, die mit geradezu faszinierender Gewalt auf den Beschauer wirken und eine außerordentlich entwickelte Technik bei den Silhouettenspielern voraussetzen, die den Realismus der hier gebotenen szenischen Bilder und den oft ins Dämonisch-Extravagante gesteigerten Bewegungen der Figuren gerecht zu werden vermögen. Auch in Japan weisen die Puppenspiele hohes Alter und große Originaliät auf; auch hier steht der Mechanismus der Marionetten auf letzter Stufe; „Meister" und „Schüler" teilen sich in ihre Lenkung.

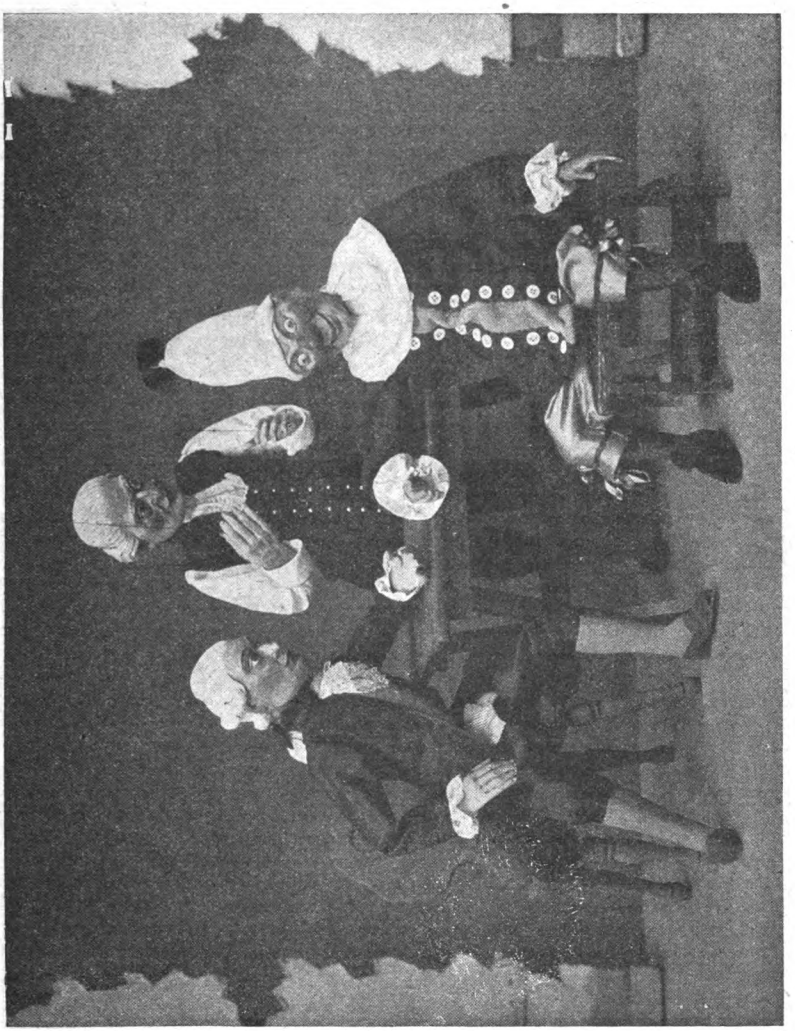
So beherrschte die Kunst der Puppenbühne den weiten Orient; auch im Abendlande ist sie nie untergegangen, wenngleich Zeugnisse für eine wechselseitige Beeinflussung kaum vorzubringen sein werden. Bewegliche Krippendarstellungen mancher Mönchsorden bilden im mittelalterlichen Frankreich den Uebergang zu den Marionettenspielen, die am Ende des 17. Jahrhunderts schon mit den großen Theatern in Konkurrenz treten können. Ausstattungsstücke und „literarische Puppenspiele" werden gepflegt; Voltaire und die George Sand wenden dieser neuen Gattung ihre Aufmerksamkeit zu; in Paris wird diese Kunst zum volkstümlichsten Amusement, in den Städten der Provinz entstehen besondere lokalgefärbte Abarten und im Cabaret des Chat noir feierte diese uralte Kunst um die Jahrhundertwende eine erfolgreiche und willkommene, vielfach nachgeahmte Auferstehung.

Nirgends aber sind die Puppenspiele so sehr der Ausdruck und das Ergebnis nationaler Eigenschaften gewesen, wie in Italien. Hier hatte die gebildete Gesellschaft der Renaissancezeit sofort Interesse gewonnen für eine Kunst, die der Stegreifkomödie, der comedia hell' arte, so nahe verwandt war.

Arlechino ward von ihr aus auf das Puppentheater verpflanzt, die auch hier zu stehenden Einrichtungen wurden. Als Harlekin kehrte der italienische Spaßmacher dann diesseits der Alpen wieder, wo in germanischen Landen die Marionettenbühne auch auf eine lange Entwicklung zurückblicken kann. Schon im 13. Jahrhundert berichtet der Minnesänger Hugo v. Trimberg in seinem Lehrgedicht „Der Renner" von vagierenden Gauklern, die Figuren, die an Drähten gezogen wurden, unter dem Mantel trugen und bei jeder Gelegenheit hervorholten, um das Volk zu belustigen. Das mittelalterliche „Tokkenspiel" — Tocha heißt die Puppe — holte sich die Stoffe aus der Sagenüberlieferung der Edda und der Nibelungen; erst später kamen die biblischen Elemente dazu. Während des dreißigjährigen Krieges nahm dann das Puppenspiel in Deutschland einen wesentlichen Aufschwung. Die regelmäßigen Schauspielertruppen lösten sich in der allgemeinen Unsicherheit der bestehenden Verhältnisse auf und an ihre Stelle traten die Puppenspieler. Hanswurst und Pickelhering beherrschten die primitiven Bretter der Puppenbühne und nach dem Frieden von 1648 waren diese Elemente der volkstümlichen Kunst um so weniger zu verdrängen, als sie von Frankreich und Italien den stärksten Zuzug bekamen. Eine regelrechte Prinzipalwirtschaft tritt hier ins Leben, fürstliche Privilegien werden ihnen erteilt, Zigeunertruppen mit Puppenbühnen durchziehen das flache Land und in den Städten, die an sich schon eine wichtige theatralische Kultur aufweisen, wie z. B. Hamburg, gelangt die Marionettenbühne bald zu hoher Blüte und beträchtlicher Vollendung. Auch Berlin wird — um 1700 — ein Mittelpunkt: hier scheint zum ersten Male die Faustlegende für das Puppenspiel verwertet und gewonnen worden zu sein. Noch im 19. Jahrhundert hat der bekannte Schilderer Berliner Humores, Adolf Glasbrenner, drastische Schilderungen über den Humor geliefert, der hier auf der Szene wie im Zuschauerraum in reichster Fülle zur Geltung kam; vollständig hat sich diese Ueberlieferung auch in unserer Gegenwart noch nicht in Berlin verloren. Auch Frankfurt a. M. darf bei der Betrachtung des deutschen Puppenspieles nicht übergangen werden: das Marionettentheater hat dem jungen Goethe nach eignem Bekenntnis reiche Nahrung geboten. Die Anfänge des „Faust" und „Das Jahrmarktsfest in Plundersweilen" sind auf die Bekanntschaft mit der Wirkung, die von Marionetten ausgehen kann, zurückzuführen . . . . „ich wagte es, in dem verachteten Puppenspiel nicht gemeine Einfältigkeit, sondern edle Einfalt zu erblicken und just den verachtesten aller Puppenspielstoffe zum Gefäß für den heiligsten Gehalt zu bestimmen." Und noch heute wird als greifbarste Erinnerung an des Dichters Werdezeit im Goethehaus zu Frankfurt a. M. sein Puppentheater aufbewahrt. Für Süddeutschland hat München hier immer den Mittelpunkt gebildet. Hier hat ein Aktuar Joseph Schmid im Dezember 1853 ein stehendes Marionettentheater errichtet, zu dessen Eröffnung Graf Pocci einen Prolog schrieb. Franz Pocci hat mit seinen Ritter- und Märchenkomödien dem Marionettentheater des „Papa Schmid" eine besondere Note gegeben; dies Theater, das seit längerer Zeit im eignen Hause spielt, besitzt wohl den reichsten Puppenfundus und hat in unermüdlichem Fleiße sich bemüht, die Möglichkeiten der Marionetten bis auf das letzte zu steigern. In Köln hat die Puppenbühne — im „Hänneschen-Theater" — eine starke dialektische Färbung angenommen; auch hier hat sich diese Kunst, die sicherlich zu den ältesten Betätigungen des schaffenden Menschengeistes gehört, bis zur Gegenwart erhalten.

Seit Jahrtausenden ist die Technik des Puppenspieles die gleiche; die groteske Stilisierung der Bewegungen, die Karrikierung der Typen, die absichtlich gesteigerte Unbeholfenheit der ganzen darzustellenden Menschen: alles das ist sich mehr oder weniger immer gleich geblieben, gleichviel unter welchem Himmelsstrich der Puppenspieler seinen Holzkasten oder sein Theaterchen aufgeschlagen hat. Ein Urbestand menschlicher Kultur spricht im Puppenspiel — ganz abgesehen von den notwendigen Unterschieden nationaler Färbung oder technischer Vollendung — zu uns; Theodor Storm hat in einer kleinen Erzählung „Pole Poppenspäler" die ganze Romantik lebendig werden lassen, die heute noch für uns alle über dieser Abart des großen Menschen-Theaters ausgebreitet liegt. Was in dieser in ihrer Einfachheit uns innerlichst ergreifenden Geschichte Paul Paulsen erlebt, als er in seinen Kinderjahren zum ersten Male eine Marionettenbühne sah, das ist ein Teil unserer eigenen Empfindungen, mit denen wir dieser heiteren, charakteristischen und so vielgestaltigen Welt gegenüberstehen.

Aus Jvo Puhonnys Marionettentheater



Goethe, Faust: Vorspiel auf dem Theater

Mascagnis „Cavalleria rusticana".

von Dr. Paul Habermann.

Wer sich über den künstlerischen Wert einer Oper Gedanken macht und eine Opernaufführung nicht nur mit naivem Behagen genießen, sondern sich auch der geschichtlichen und ästhetischen Bedeutung des Gebotenen bewusst werden will, dem drängen sich zur Beantwortung in der Hauptsache die beiden Fragen auf, welche Stellung die Oper in der Geschichte ihrer Gattung einnimmt und was sie uns bedeutet.

Pietro Mascagnis „Cavalleria rusticana" erschien im Mai des Jahres 1890 zum ersten Male in Rom als preisgekrönter Einakter einer von dem Mailänder Musikverleger Sonzogno ausgeschriebenen Opernkonkurrenz auf der Bühne und fand sogleich ungeheuren Beifall. Nicht lange danach wurde sie auch in Wien und in Berlin aufgeführt und mit großem Enthusiasmus begrüßt. Die Oper nahm dann alsbald ihren Siegeszug über fast alle größeren Bühnen der Welt. Der ungeheure, uns jetzt beinahe unverständlich erscheinende Erfolg hatte natürlich seine innern Gründe. Die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts stand musikalisch unter dem Banne R. Wagners, besonders aber unter dem eines schwächlichen Epigonentums, das die Ideen und Absichten Wagners in verwässerter Form darbot. Ohne auch nur im entferntesten ähnliches wie Wagner sagen zu können, hatten die Epigonen äußerlich die Länge des Kunstwerks, inhaltlich die Helden der Vorzeit und gewisse philosophische Gedanken, musikalisch die Technik des Orchesters übernommen. Die Enttäuschung über die äußerliche Wagnernachahmung war allgemein. Alles drängte zu einer gewaltsamen Entladung. „Die Musik dürstete nach der langen und glänzenden Periode der von Wagner heraufbeschworenen romantischen Träume nach „Freilicht". Sie wollte loskommen aus dem Gebiet fabelhafter Götter und Helden, aus dem Reich der siegenden Drachen und der mystischen Gralsschüsseln. Die deutsche Musik aber vermochte diesen Bann nicht zu brechen; sie fand den Ausweg nicht mehr aus dem Zaubergarten, in den sie der große Zauberer von Bayreuth gelockt hatte. Und leider waren die Schüler des Meisters keine Zauberer, sie kannten die Sprüche nicht, die sie zu Herrschern dieses Reiches gemacht hätten. So blieben sie einfach in seinem Banne. Die deutsche Kunst kam über den Koloss Wagner nicht heraus, weil sie eben als deutsche Kunst und ihrer natürlichen Entwicklung gemäß gar nirgends anderswo anknüpfen konnte, weil sie über den Koloss hinwegschreiten, ihn überwinden mußte." So schrieb bereits 1893 Hans Merian in der „Gesellschaft". In der Tat kam auch später die deutsche Kunst infolge ihrer nationalen Bedingtheit nicht über R. Wagner hinaus. Denn auch das Musikmärchen, das dann in Deutschland als eine gewisse Reaktion gegen das Wagnerepigonentum aufkam, blieb doch noch immer stark unter dem Einfluß des Bayreuther Meisters stehen. Die Ueberwindung des schwächlichen Wagnerepigonentums aber geschah durch eine neue Art musikalischer Dramatik, durch den sogenannten Verismus. Er kam aus Italien mit des jungen Mascagni Oper „Cavalleria rusticana". In allem bildete das Melodrama — so nannte es sich nicht ganz zutreffend, denn unter dieser Bezeichnung versteht man im allgemeinen eine gesprochene Deklamation mit musikalischer Begleitung, die entweder zu der Deklamation selbst ausgeführt oder in die Sprechpausen verlegt wird — einen starken Gegensatz zum Musikdrama R. Wagners und seiner Nachfolger. In einem einzigen Akte wickelte sich hier in kaum einer Stunde vor den Hörern eine spannende Handlung ab. Der Stoff war nicht der Sage entnommen; mit Bewusstsein wurde ein Ausschnitt aus dem täglichen Leben auf der Bühne gezeigt und der Naturalismus damit zum Prinzip erhoben. Den Inhalt der Oper verstand auch allein aus den Gesten ein ahnungsloser Zuschauer. Mit einem inneren Gehalt, mit einer Idee, mit Erlösungsphilosophie und derart sublimen Dingen braucht sich hier niemand auseinanderzusetzen. Musikalisch wandte es sich von der polyphonen und geschlossenen Schreibweise ab zu einem homophonen und der alten Nummernoper angenäherten Stil. An Stelle der deutschen Harmonik trat die realistische ins Ohr hallende Melodik. Aus diesen Gründen erklärt sich der ausserordentlich starke, schnelle Erfolg der Mascagnischen Oper. Mit seinem Streben nach Realismus in Handlung und Musik hatte Mascagni freilich einen Vorläufer gehabt in Guiseppe Verdi. Auch Verdi strebte nach Realistik der Melodie, auch er hatte z. T. Stoffe aus dem täglichen

Leben zum Inhalt seiner Opern gewählt, ohne sich allerdings einseitig und bewusst dem Naturalismus zu verschreiben. Er hatte sich vielmehr im Gegenteil in der letzten Zeit seines Schaffens unter Wahrung seiner künstlerischen Selbständigkeit der Wagnerschen Kunst stark genähert. Es kann denn auch nicht wunder nehmen, daß Verdi von der Oper seines Landsmannes nicht sonderlich entzückt war. Als ihm einst Arrigo Boito die Oper vorspielte, unterbrach er im dritten Auftritt bereits den Vortrag mit den Worten: „Genug, genug, mein lieber Freund! Ich habe schon verstanden." Und mit Recht schrieb einstmals Hans von Bülow das peinliche Wort, Mascagni habe in seinem Vorgänger Verdi einen vernichtenden Nachfolger gefunden. Gerade aber die veristische Oper Mascagnis, nicht die Realistik Verdis wurde der Keim einer längeren Entwicklungsseite in der Geschichte der Oper. Zwei Jahre später folgte Leoncavallo mit seinem „Bajazzo", einem Werke, das textlich und musikalisch weit über der Oper Mascagnis steht. Beide Komponisten teilten übrigens das gleiche Geschick, mit keinem ihrer Werke wieder einen großen Erfolg zu haben. Mascagni, der 1863 in Livorno geboren, und in Mailand ausgebildet, Kapellmeister an verschiedenen Orten war und seit 1902 Direktor des Konservatoriums in Pesaro ist, ließ u. a. noch erscheinen: „Freund Fritz" (1891), „Die Rantzau" (1892), „Ratcliff" (1894), „Iris" (1898), „Arnica" (1905), „Parisina" (1913), ohne jemals wieder nennenswerten Beifall zu finden. Der künstlerisch interessanteste und bedeutenste unter den italienischen Veristen war ohne Zweifel Niccola Spinelli (geb. 1865 zu Turin, gest. 1905 in Rom); er errang gedoch mit seiner jetzt nur noch selten aufgeführten Oper „A basso porto" längst nicht den Ruhm seiner Vorgänger. Am meisten erfolgreich war Puccini mit seinen Opern „Manon Lescant", „Bohême", „Toska„ und „Madame Butterfly". Vom Verismus zum krassen Realismus und zur Dekadenz ist aber freilich nur ein Schritt, und so ist Puccini zuletzt mit seiner Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" beim Kinodrama mit Musik angelangt. Wer nun freilich von hier aus geschichtlich zurückblickt, ist leicht geneigt, über den italinischen Verismus im ganzen ein vernichtendes Urteil zu fällen, und darunter hat oft auch die Bewertung von Mascagni „Cavalleria rusticana" gelitten. Der vorsichtige Beurteiler aber muß doch sagen, daß die ästhetischen Sünden Puccinis in seinen letzten Opern nicht auf Mascagnis Schuldkonto gesetzt werden dürfen, daß es vielmehr Mascagni geschichtlicher Verdienst ist, der Oper ein neues Stoffgebiet erschlossen zu haben.

Wie wir heute uns zur Oper „Cavalleria rusticana" stellen, sei noch mit einigen Worten gesagt. Es kann nicht verschwiegen werden, daß die einst gerühmten Vorzüge der Oper immer mehr zurücktreten, ihre Schwächen aber desto stärker hervortreten. Einmal ist die Fabel doch gar zu grob-einfach: Turridu, ein junger Bauer, hat Lola geliebt und gehofft, sie nach seiner Rückkehr heimführen zu können. Sie ist aber die Frau des Fuhrherrn Alfio geworden. Turridu hat daraufhin Trost gesucht und gefunden bei der Bäuerin Santuzza, damit aber Lolas Eifersucht erregt, die nun den damals Geliebten mit Erfolg wieder für sich zu gewinnen sucht. Santuzza verrät in ihrem Schmerz Alfio die Treulosigkeit Lolas. Alfio fordert Torridu heraus, nach sizilischem Brauch umarmen sich beide; dabei beißt Alfio als der Beleidigte Turridu ins Ohr und ersticht im Zweikampf seinen Nebenbuhler. Sodann hat der Text auf psychologische Vertiefung leider ganz verzichtet. Alfio, nur um ein Beispiel zu nennen, der eben noch ein Lied auf seine treue Lola sang, glaubt im nächsten Augenblick den Anschuldigungen Santuzzas. Eine bestimmte Vorstellung von den Charakteren der handelnden Personen gewinnen wir aus dem Texte nicht. Alles bleibt an der Oberfläche. Inhaltlich sind alle Effekte der alten Oper, wie operettenhaftes Auftrittslied mit Chorrefrain, Glockengeläut, Kirchgang, Orgelspiel, Eifersuchtsszene, Dolchstecherei in einem Akte zusammengedrängt. Bedenklich bleibt auch die Verwendung des Chores. Wenn jemand ein Lied zu singen hat, wird die Bühne leer. Ist das Volk zu einem Ensemble nötig, so tritt es ohne innern Grund wieder auf und spricht dann eine Sprache, die oftmals geradezu sinnlos ist. Der Textgestalt haften überhaupt sehr viele Mängel an. Man braucht sich dazu nur einmal gleich die Siciliana Turridus anzusehen „der ohne Zaudern zur Hölle eilen will, wenn er im Paradiese nicht Lolas holdes Antlitz findet." Anstoß erregen neben dem oft sinnlosen Wortinhalt zahllose Verstöße der noch immer gebrauchten, sehr mangelhaften Uebersetzung Berggrüns gegen Betonung, Reimkunst, Satzbildung und Deklamation. Rein äußerlich betrachtet ist das Textbuch aber dramatisch sehr wirksam. Hier ist wirklich einmal aus einer Novelle — denn zu Grunde

liegt der Oper eine Erzählung des sizilischen Volksdichters Verga, betitelt Cavalleria rusticana = „Ländliche Ritterlichkeit“ oder besser „Sizilianische Bauernehre“ — ein bühnenfähiges Drama geworden. Scheinbar ganz selbstverständlich, schlicht und natürlich folgen die Vorgänge aufeinander. Mit Geschick sind retardierende Momente eingefügt, unaufhaltsam aber steigert sich die Spannung bis zum Schlusse. Kein komischer Kontrast lenkt das Interesse von der ernsten Handlung ab, obwohl die Novelle den Textdichtern leicht dazu hätte Anlaß geben können. Jede Aufführung beweist ja denn auch die dramatische Wirksamkeit bei einem vorurteilslosen Publikum von neuem. Diesen Text hat Mascagni durch eine sinnfällige, kräftige Melodie zum Klingen gebracht. Er verwendet zwar auch das Leitmotiv, aber in anderer Weise als R. Wagner. Gebraucht Wagner das Leitmotiv, um die Vorgänge psychologlisch anzudeuten, wobei er sich naturgemäß melodischer, rhytmischer harmonischer Umänderungen mit großer Kunst bedient, so begnügt sich der Italiener damit, die Hauptvorgänge zu betonen und die Handlung schnell weiterzuführen. Mascagni kennt daher auch keine eigentliche Motiventwicklung; in kunstloser Weise wird oft sogar das zuerst piano vorgebrachte Thema fortissimo wiederholt. Allein schon durch diesen Kontrast kommt eine starke, nicht immer angenehm empfundene Unruhe in die Musik, noch mehr aber durch ein extremes Schwanken zwischen zarten Lyrismen und brutalen Lärmeffekten. Dazu kommt noch ein drittes. Wie auf der Bühne eine ewige Unruhe, ein ständiges Kommen und Gehen herrscht, so ist es auch in der Musik. Der Komponist hat es vermieden, eine Stimmung musikalisch auszumalen oder eine Person eingehend zu charakterisieren. Er setzt vielmehr fortwährend kleine Melodiestücke aneinander. Charakteristisch ist dafür gleich das Vorspiel. Es malt mit wenigen Takten zunächst die Pracht des Ostermorgens, geht dann aber gleich dazu über, Santuzzas Liebesklage auszudrücken. Auch dabei verweilt es jedoch nicht lange. Mit ein paar Takten versucht es dann Santuzzas Leidenschaft zu schildern. Darauf kommt Turridu mit einem hinter der Szene gesungenen Ständchen an Lola zu Worte, das in seiner Ausdehnung das Gleichgewicht der Komposition bedenklich bedroht. Nach Turridos Lied wendet sich das Orchester wieder der Darstellung von Santuzzas Eifersucht zu. Aber mit diesem thematischen Material begnügt sich der Komponist noch nicht. Den Beschluß bildet eine neue, kirchlich anmutende Weise, die in dem Hörer wieder das Bild des friedlichen Ostermorgens aufsteigen lassen soll. So unruhig wie im Vorspiel, so geht es in der ganzen Oper her. Der Komponist liebt die unmittelbare Nebeneinanderstellung der schärfsten Kontraste, und daraus erklärt sich auch eines der bekanntesten Stücke der Oper, das viel bewunderte und viel bescholtene Intermezzo sinfonico. Zwischen dem Tumult der Leidenschaften steht hier ein Stück vollkommendster Ruhe. Ganz schroff stehen hier die Gegensätze nebeneinander. Eine tiefere Bedeutung kann man wohl dem Stücke nicht zuschreiben; wer sie suchen will, der mag daran denken, daß hier Reinheit und Schönheit der Natur in Gegensatz zur Leidenschaft der Menschen gestellt werden, oder daß hier betont werden soll, wie gleichgültig die Natur bleibt, wenn die Menschen sich auch noch so leidenschaftlich bekämpfen. Es ist ein bewußt einfaches Stück. Sein Themenmaterial entnimmt er zum Teil der Oper. Aus der Kirche erklingen dazu unmotivierte und unpassende Orgelklänge. Den Namen sinfonisch trägt es nicht mit Recht; es ist kein Kämpfen von Motiven darin, es ist kein Ausdruck seelischen Konfliktes und ist kein symphonisches, sondern ein durchaus homophones Stück und auch damit charakterisiert für die Oper, die im Gegensatz zu Leoncavallos „Bajazzo“ fast nirgends auch nur einen Anlauf zu polyphoner Gestaltung nimmt, selbst da nicht, wo eine wenig kontrapunktierte Belebung so nahe lag und auch angebracht gewesen wäre. Von den Liedern — Arien kann man sie kaum nennen — sind infolge ihrer ansprechenden, oft allerdings auch banalen Melodie manche ins Volk gedrungen, z. B. Lolas Lied im Ton des italienischen Volksliedes und Turridus Ständchen. Nicht immer ergeben sich die einzelnen Lieder ungezwungen aus der Situation. Alfios Fuhrmannslied ist z. B. ein durchaus konventionelles Auftrittslied ohne dramatische Notwendigkeit. Auch für den Chorrefrain war eigentlich kein Anlaß vorhanden. Es ist sehr flott im Rhytmus gehalten; unbefriedigend wirken aber die gewaltsamen Modulationen. Man kann nicht sagen, daß es den Fuhrmann irgendwie charakterisiert. Auch Turridus Trinklied kurz vor der Katastrophe dürfte kaum seiner Stimmung entsprechen. Keinen ausgesprochenen Charakter haben auch die Chöre; sie sind aber im ganzen trotz ihrer einfachen Struktur durchaus klangvoll und lebendig

geschrieben. Der erste Chor ist zwar auf dem Quinteninterwall des Geläutes aufgebaut, mutet aber mit seiner tanzmäßigen Melodie besonders im Mittelstück wenig kirchlich an. Auch der zweite Chor zeigt nicht gerade kirchlichen Stil. Dabei ist freilich zu bedenken, daß man in italienischen Kirchen öfters vom Orgelchor weltliche Weise hören kann und Gedanken an den strengen Stil deutscher Kirchenmusik ganz fernhalten muß.

Bei der Beurteilung der musikalischen Form des Werkes muß man überhaupt dem nationalen Moment stark Rechnung tragen. Den grellen Farben des Textes und den sprunghaften Charakteren der Helden hätte eine breite, polyphone, kontrapunktierte Schreibweise und komplizierte motivische Arbeit nicht gut entsprochen. Mit Recht hat Mascagni deshalb eine einfache, kräftige Melodik bevorzugt und mehr Wert darauf gelegt, in dem Hörer wechselnde Stimmungen zu erregen, wie es der nationalen Eigenart der Romanen entspricht, als eine einheitliche Grundstimmung zu malen. Von den Unarten der späteren veristischen Oper, die nichtssagende Sätze in ein blühendes Orchestergewand hüllte, hat sich Mascagni ferngehalten. Er hat der Oper durch einen neuen Inhalt frisches Blut zugeführt; er hat einen nationalen Stoff mit innerlicher Anteilnahme in Musik gesetzt, wodurch er sich ebenfalls vorteilhaft von den neueren Veristen unterscheidet, die ohne Gefühlseingebung nur mit Hilfe ihrer raffinierten Technik zu ihnen innerlich fremden Stoffen eine Musik geschrieben haben; er hat den Typus einer Oper geschaffen, die zwar nicht sonderlich tief, aber melodisch und dramatisch recht wirkungsvoll ist.

Erinnerungen an Ruggero Leoncavallo.

von Hans Barth-Lugano.

Hat Italien einen Großen verloren? Einen Meister im Reiche der Musik? Oder, wie viele, vielleicht die meisten, sagen, nur einen Komponisten, dem ein einziger Wurf gelang, der aber darum nicht zu den Olympiern zu rechnen ist? Die Antwort auf diese Fragen sei der Fachkritik überlassen. Hier nur ein paar Erinnerungen an den runden „Ruggerone", der immerhin zu den vielbesprochensten Persönlichkeiten Italiens gehörte. Seine Glanzzeit war freilich längst vorüber. Nur wenn die ewig jungen „Pagliacci" (Bajazzi) an der Seite ihrer Zwillingsschwester, der „Cavalleria Rusticana" („sizilianische Bauernehre", wie der schauderhafte deutsche Titel lautet) über die Provinzbühnen tobten, erinnerte man sich draußen noch des Neapolitaners. In Italien nicht viel anders. Seit seinem Erstlingswerk, das Mascagni stets mit scheelen Augen betrachtete, hat Leoncavallo bekanntlich einer Reihe anderer Werke das Leben gegeben. Meist nur ein Scheinleben. Denn abgesehen von „Zaza" und „Bohème" (der zudem eine „Bohème" Puccinis störend in die Quere kam) hielt sich keine seiner Opern und Operetten lange auf der Bühne. Sehr unhöflich sprang die Kritik seines Vaterlandes mit dem Maestro um, indem sie ihm fortwährend allzu starke Anlehnung und Entlehnung bei andern Komponisten vorwarf. Darüber gab es allerlei Prozesse, worüber indessen Ruggerone sich keine grauen Haare wachsen ließ. So entsinnt man sich, daß ein französischer Komponist Leoncavallo ohne weiteres beschuldigte, eine reizende Kanzone in der „Bohème" („io son' Ninni, la biondinetta") ihm entnommen zu haben. Leoncavallo hatte nicht geringe und sehr peinliche Schwierigkeiten, die Sache einzurenken und den beleidigten Vater Ninnis abzufinden. Auch hinsichtlich der Libretti stand er im Rufe, nicht über mäßig wählerisch zu sein, was z. B. bei dem Libretto von „Zaza" gleichfalls zu einem Prozesse Anlaß gab. Leoncavallo versicherte, wie stets, auch dieses Libretto selbst geschrieben zu haben. Aber siehe da, es kam ein Mailänder Blatt und behauptete rund heraus, das Libretto stamme von einem weggejagten Studenten. Der Maestro mußte klagen. Aber er ließ die Klage fallen, als es soweit war. Und der Vorwurf blieb demnach auf ihm hängen. Daß Leoncavallo eine Zeitlang der Liebling Wilhelms II. war, ist allbekannt. Es ist das eine Episode, die nicht eben zum Ruhme des Maestro zählt. Wenigstens zählt die Art und Weise, wie er sich von seinem ins Unglück geratenen Wohltäter freimachte, nicht zu seinem Ruhme. Vom Kaiser mit Ehren und Gold überhäuft, zögerte „Ruggerone" keinen Augenblick, als erster italinischer Intellektueller gegen die „deutschen Greuel" seine Stimme zu erheben. Und er unterstützte

diese auch in Italien nicht schön gefundene Geste dadurch, daß er einen Kriegshymnus komponierte, den er Poincaré widmete und in der Großen Oper zu Paris selbst dirigierte. Die italinische Presse machte keinen Hehl daraus, dieses Verhalten, das Leoncavallo als „Patriotismus" bezeichnete, für wenig taktvoll zu erklären, und der „Popolo d'Italia" bedachte den Maestro, der den „Roland von Berlin" jetzt durch eine patriotische Oper „Mameli" zu übertönen suchte, mit Worten, die wir in diesem Augenblicke nicht wiedergeben wollen. So blutig beleidigend klingen sie . . .

Das Leben Leoncavallos, das als Roman begonnen, endigte schließlich als Kleinbürgergeschichte. In Neapel geboren, studierte er am dortigen Konservatorium Musik, dann in Bologna Literatur und geht als „professore di musica e di lettere" nach Aegypten, wo ihn der Vizekönig zum Kapellmeister macht. Nach Ausbruch der ägyptischen Wirren flieht Leoncavallo nach Paris und ernährt sich durch das Komponieren neapolitanischer Kanzonen, bis das Schicksal ihn nach Italien zurückruft. Es ist die Zeit, da Mascagni, Puccini, Franchetti mit ihren Opern hervortreten. Leoncavallo tut dasselbe, und — seine Pagliacci schlugen ein. Von da an ist der Maestro gemacht. Und — gleichzeitig erledigt. Nicht ein einziges seiner späteren Werke hat auch nur entfernt das Glück, wie die (von den italienischen Kritikern nicht ganz als Eigengewächs bezeichneten) Pagliacci. Im Schatten seiner Villa von Brissago schuf er die „Medici", die „Zaza", die „Bohème" usw., die im allgemeinen behaglich über die Bühnen spazierten. In Zukunft wird wohl nur mehr bei Aufführung der „Pagliacci" auf dem Theaterzettel der Name Leoncavallo figurieren. Aber diese freilich werden ihren Schöpfer überleben.

Zum 2. Musikvereins-Konzert am 26. Oktober.

von W. Lamping.

Die Kriegsjahre brachten uns im Musikverein eine starke Behinderung in unserer Arbeit. Für die Chorkonzerte stand uns nur der beschränkte Raum der Johanniskirche zur Verfügung. Infolge dessen mußten wir nicht nur auf alle weltliche und auf alle reine Instrumentalmusik verzichten, auch alle geistlichen Werke, deren Aufführung die Entwickelung größerer Massen erforderte, blieben uns verschlossen. Die Rückkehr in die Tonhalle des Johannesberges bei Gelegenheit der Gedächtnisfeier am 1. Juni bedeutete deshalb für uns eine wahre Erlösung. Sie war die unerläßliche Voraussetzung, ohne die bei den hiesigen Saalverhältnissen an eine Wiederaufnahme unserer früheren Arbeit nicht zu denken war. Daß wir die Absicht haben, sie nicht nur in der bisherigen Weise, sondern in erweitertem Maße fortzuführen, beweißt das Programm für den kommenden Winter.

Das erste am 26. Oktober stattfindende Chor- und Orchesterkonzert ist fast ganz drei modernen Komponisten gewidmet: Bruckner, Mahler und Reger. Bruckner's 7. Symphonie in E-dur bildet das Hauptwerk des Programms. Mahler ist mit den „Kindertotenliedern", Reger mit dem „Einsiedler" vertreten.

Die Stellung der drei Meister in der Kunstgeschichte ist vorläufig noch umstritten. Wir stehen ihnen zu nahe, als daß es anders möglich wäre. Bruckner und Mahler gehören im besonderen zu denen, die bei Lebzeiten wohl eine Schar begeisterter Schüler und Verehrer, niemals aber eine größere Gemeinde um sich versammelt haben. Bruckner, ein völlig naiver Mensch, verband mit der glühendsten Verehrung für Wagner die volle Hingabe an seine eigenen Ideale, deren Verwirklichung er trotz Wagner in der Symphonie erstrebte. So stand er von Anfang an zwischen den Parteien. Den Formalisten war er durch seine Wagner-Verehrung und den nicht wegzuleugnenden Einfluß Wagners auf sein Schaffen hinreichend verdächtig, während die Vertreter der neudeutschen Richtung bei ihrer Befangenheit gegenüber der reinen Instrumentmusik zu einer ehrlichen Anerkennung des Symphonikers Bruckner nicht kommen konnten. Die Kritik, die heute für ihn eintritt und an das Gewissen der Oeffentlichkeit appeliert, verhielt sich dem Lebenden gegenüber fast durchweg ablehnend. Noch Riemann weiß in seiner „Geschichte der Musik seit Beethoven" von Bruckner kaum mehr zu sagen, als daß „seine Musik deutlich im Banne Wagners steht". Gewiß, es wäre, wie gesagt, töricht, den Einfluß Wagners auf Bruckner und auf die harmonische und orchestrale Formung seiner Gedanken zu leugnen. Wenn aber heute, wo das Wagner-Epigonentum als überwunden betrachtet werden kann, Bruckners Werke von Jahr zu Jahr sieghafter

sich durchsetzen, so müssen in ihnen ursprüngliche, nicht aus fremden Boden gezogene Kräfte ruhen, denen gegenüber die Wagner'schen Einflüsse keine größere Bedeutung haben, als etwa die Beethovens auf den Symphoniker Brahms, obgleich hier, wo das Problem des symphonischen Schaffens in seinem Kern berührt wird, die Gefahr für Brahms viel größer war. Schon daß Bruckner sich durch Wagners Stellung zur reinen Instrumentalmusik in seinem Schaffen nicht beirren ließ, beweißt, daß er im Grunde seine eigenen Wege ging. Nein, wer den Klängen Bruckners mit offenen Ohren lauscht und sich nicht durch Aeußerlichkeiten bestimmen läßt, wer über dem Glanz der grandiösen Steigerungen nicht den Sinn für die Versonnenheit ganz innerlicher, weltentrückter Episoden verliert, wer neben den tiefquellenden, sich breit aussingenden Melodien den Zauber zartester ganz in sich gekehrter Klänge zu fassen weiß, dem muß es offenbar werden, daß die Quellen von Bruckners Kunst demselben Boden entspringen, auf dem die Kunst des Meisters gewachsen ist, dessen Name alles einschließt, was an beglückendem Reichtum das eine Wort: „Musik" in sich faßt: Franz Schubert's.

Gemeinsame Fäden verbinden beide in ihrem Verhältnis zu Beethoven. Je mehr bei Schubert und ebenso bei den Romantikern die Musik Ausdruck allerpersönlichsten Empfindens wurde, und der Lyriker die Sprache des Symphonikers beeinflußte, umsomehr entfernte sich ihr Stil von dem der Beethoven'schen Symphonie. War bei Beethoven das Motiv, also die kleinste in sich melodisch, harmonisch und rhythmisch abgeschlosse Einheit, sei es ursprünglich gegeben, wie in der C-moll Symphonie, sei es durch Zerlegung eines größeren Komplexes in seinen Bestandteile, wie in der Eroica, gewonnen, der Keim, aus dem die Glieder des Baumes hervorwachsen, und das Band, welches das Ganze zur Einheit verankert, so rundeten sich bei jenen die Themen immer mehr zu in sich geschlossenen Formen, und an Stelle der gegenseitigen Durchdringung trat der Parallelismus der einzelnen Glieder. Dasselbe Prinzip wirkt in gesteigertem Maße bei Bruckner. Große Gruppen sind einander gegenüber gestellt, und auf wenigen großen Säulen ruht der Bau. Dazu bedurfte es allerdings einer Großzügigkeit der Thematik, die den Romantikern durchaus abgeht. Ihr gegenüber von Wagner'schen Einflüssen zu reden, hat nur insofern Berechtigung, als diese Themen durchaus aus dem Klang des Orchesters geboren sind, eines Orchesters, welches freilich ohne Wagner nicht denkbar wäre. Die Quelle ihrer Kraft liegt aber in Bruckners Empfinden für den Geist der symphonischen Form und in einer inneren Ergriffenheit und Hingabe, die durchaus religiöser Natur ist. Sie bestimmt den Grundzug seines künstlerischen Wesens, sie offenbart sich am unverhülltesten in den von tiefer Andacht durchdrungenen langsamen Sätzen seiner Symphonien, sie bestimmt aber auch den Charakter des ganzen Werkes, wie das Verhältnis der einzelnen Sätze zu einander, am ersichtlichsten den des ersten zum letzten. Indem der Schlußsatz an die Grundstimmung des ersten Satzes wieder anknüpft, bedeutet es für diesen bald Erfüllung, bald, wie in unserer Symphonie, epilogischer Nachklang.

Gustav Mahler, Bruckners bedeutendster Schüler, hat das symphonische Erbe seines Meisters angetreten. Wie dieser im Gegensatz zu Bruckner völlig moderne, komplizierte Charakter das von außen Empfangene selbständig verarbeitet und weiter entwickelt und so zu ganz neuen Resultaten kommt, liegt außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung. Wir haben es heute nur mit dem Lyriker, dem Komponisten einiger Dichtungen aus Rückerts Kindertotenliedern zu tun. Diese aber bedürfen keines Kommentars. Die Klage des Dichters, dem innerhalb weniger Wochen zwei blühende Kinder durch den Tod entrissen wurden, und die aus der Tiefe der Dichtung quellende Musik vereinigen sich zu einem erschütterndem Ganzen. Dem ganz im Sinne der Kammermusik mit überlegener Meisterschaft verwendeten Orchester, dessen einzelne Stimmen an Ausdrucksfähigkeit mit dem Sologesang, ihn vertiefend, die Gedanken fortspinnend und, wie im Schlußgesang, sie in neue Regionen tragend, wetteifern, ist die bedeutsamste Rolle übertragen.

Regers Chorwerk: „Der Einsiedler" nach dem Gedicht von Eichendorff stammt nebst einer Komposition des Requiem von Hebbel aus der allerletzten Zeit des allzufrüh verstorbenen Meisters. Es wird schwer, sich von dem Gedanken loszumachen, daß er, der erst wenige Jahre vorher am Rande des Grabes stand, sich am Ende seiner Tage vorahnend sein eigenes Abend- und Schlummerlied gesungen hat. Ein unbeschreiblicher Frieden liegt in dieser Musik, und es hätte des eingeflochtenen Chorals: „Nun ruhen alle Wälder" kaum bedurft, die von

PROFESSOR W. LAMPING LITHOGRAPHIE VON V. TUXHORN.

Abendgold gesättigte Stimmung des Chores, der Solostimmen und des Orchesters noch zu vertiefen. Todes- und Ewigkeitsgedanken fließen ineinander. „Der Tod ist mein Schlaf worden."

Eingeleitet wird das Konzert durch die aus dem Geist der griechischen Tragödie geschaffene „Tragische Ouverture" von Brahms.

Die neuen Glasfenster der Stadt Bielefeld.

Eine Stiftung der Stadt Bielefeld von Dr. Ing. Ludwig Klarhorst.

Muggly hat für das neue Gerichtsgebäude eine Anzahl von Glasfenstern geschaffen, die zu den besten gehören, die zu unserer Zeit geschaffen wurden. Die Aufgabe war die denkbar schönste und reizvollste, es war dem Künstler Gelegenheit gegeben, in einem durch mehrere Stockwerke führenden Treppenhausfenster den großen Räumen der Treppenhallen bedeutsamen Schmuck zu geben. Muggly hat mehr gegeben, was er gebracht hat, ist in der intensiven Wirkung der disziplinierten Bildform mehr als schmückend, ist in der energievollen Haltung voll Absicht, sich nicht passiv der Raumbildung einzufügen, aktiv an ihr teil zu nehmen.

Muggly fand den fertigen Raum vor, als ihm die Stadt den Auftrag erteilte, den Gerichtsgebäuden farbige Glasgemälde als Geschenk der Stadt zu schaffen. Er

suchte zunächst der Absicht des Architekten zu folgen und strebte nach Anklängen an die farbige und architektonisch formale Behandlung des Raumes. Dieser Bereitwilligkeit, einem vorhandenen Gedanken zu folgen, entsprangen die Lichthoffenster, — die andern sind besser. Denn dann machte er sich von jedem Einflusse frei und gewann jene in der Tat große Form, die er an den großen Treppenhausfenstern aufs glücklichste gestaltet hat.

Was diese Bilder groß macht, ist ihr gänzlicher Verzicht auf bloß sinnliche Reize. 4 überlebensgroße Figuren wenden sich in eindringlicher Haltung dem Beschauer zu: Die Verkörperung der Gerechtigkeit, Stärke, Wahrheit und Weisheit; 4 mal wiederholt sich nahezu die gleiche Körperhaltung, nur die Gesten sind unterschiedlich. Von „Motiven", kokettieren mit dem sinnlich gegenständlichen gibt es hier nichts, nichts was bloß „interessant" und damit momentan wäre, nichts was dem bloß sinnlichen Leben abgelauscht und ins Farbige übertragen wäre. Kein menschliches Erlebnis wird hier geschildert, kein Vorgang erzählt. Was diese Bilder groß macht, ist ihre Abstraktion von dem bloß sinnlichen Dasein und ihre Steigerung zum kosmisch Erhabenen.

Ihr Wille geht vom Vergänglichen zum Ewigen. Das Vergängliche ist die Form der Anschauung, unvergänglich nur das geistig, das apriori erschaute. Diese 4 Menschen haben kein persönliches Vorbild. Es ist nutzlos, in ihnen die Zufälligkeit individueller Bedingungen zu suchen. Ihre Absichten sind anderer Art, als bloßes Widerspiel der Wirklichkeit zu sein, sie sind auch nicht „stilisiert", ins bloß Ideale gesteigert, — sie sind im besten Sinne gestaltet, in wahrhaft künstlerischem Sinne erschaut, in jener Anschauung, die die wahrlose Mannigfaltigkeit des natürlich-organischen an die Gesetzmäßigkeit des geistig ewigen bindet.

Der Sinn des natürlichen ist der Wechsel, Geburt und Tod, Keimen, Erblühen und Untergang. Es ist das Gesetz der Erscheinung, zu vergehen, das Wesen des Gesetzes ewig zu sein. Die Kunst, die aus dem Kreise des bloß menschlichen heraustritt in komische Bindungen, die anstelle des sinnlichen Erlebnisses des Daseins das Verlangen nach dem Urerlebnis, die Sehnsucht nach dem Erleben der Schöpfung setzt, kann sich nur gestalten, wenn sie den Mut hat, die natürliche Form nicht als die letzte gelten zu lassen, wenn sie wagt, das gegebene Anschauliche den Gesetzen einer unwirklichen, im Geiste erschauten Form zu unterwerfen. Gerade weil sie von der bloßen Erscheinung, dem Geschaffenen, fortdrängt zum göttlichen Schaffenden der Urkraft, muß sie sich zu einer Form bekennen, die nicht die der natürlichen Anschauung sein kann, und wenn jeder Tag zeigt, wie vergänglich das Dingliche ist, wenn ferner das göttliche Wesen von ewiger Vergangenheit und ewiger Zukunft ist, dann darf die Form, in der es Ausdruck gewinnt, nicht die der profanen Wirklichkeit sein. Auch sie muß ewig sein, um zur Offenbarung der gestaltenden Weltgesetze zu werden d. h. ihre Form darf keine zufällige mehr sein, sowie sie die Natur in tausendfacher Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit bietet, sie darf auch keine bloß menschliche sein, denn der Mensch ist ja nur eine Form der göttlichen Offenbarung, sie muß absolut in dem Sinne sein, als in ihr die Zufälligkeit und Vielgestaltigkeit der Außenwelt überwunden und zur Erhabenheit einer überdinglichen und übermenschlichen Form geführt wird.

Und in diesem Sinne hat Muggly geformt. Mit Freude sieht man, wie er vom sinnlich gegenständlichen der ersten Fenster vorgeschritten ist zur unabhängigen Größe der Letzteren. Es liegt damit in ihnen etwas Zwingendes, wie ihre Einfachheit äußerlich überzeugend, so steht die Unbedingtheit, mit der sie alle Relativität überwunden haben, weit über aller Momentanität der Stimmung, sie wollen nicht in einem günstigen Augenblick erschaut in der richtigen Laune genossen sein. Selbst unwandelbar in dem übernatürlichen ihres Wesens, jenseits aller Zeitlichkeit, reden sie vom Gesetz der Form, von dem, was von Ewigkeit ist zu Ewigkeit. Ihre Pathetik klingt wie ein hallender Ruf aus dem Jenseits, dem kein menschliches Ohr sich verschließt. Und so vergeht alle Kleinigkeit menschlicher Augenblicksempfindungen vor der Ahnung einer überpersönlichen göttlichen Gegenwart, und das ist, was zwingt, man fühlt sich im Grunde klein und ahnt eine Macht, deren Größe, Güte und Unwandelbarkeit das menschliche zur bloßen Erscheinung stempelt.

Das ist der Sinn dieser Arbeiten, über die wir uns als Bielefelder doppelt freuen müssen, — denn vielleicht, daß damit der Anfang einer Kunst gewonnen ist, die die Fähigkeit besitzt, in der Stadt heimisch zu werden. Das kann oder konnte nämlich bei weitem nicht jede. Die letztvergangene, die „impressionistische" z. B. hätte nie Eingang in der Stadt gefunden, auch wenn sie noch länger gelebt hätte. Der Bielefelder ist arbeitsam, fleißig; es ist das moralische Gesetz in ihm,

was bis heute sein Wesen bestimmte, und ihm alle äußere Erscheinung in die Distanz der Abstraktion rückte. Er denkt im Grunde innerlich und die heimische Kunst der Vergangenheit ist in dem ganzen Verlauf ihrer Geschichte eine Absage an die bunte Mannigfaltigkeit der Außenwelt, ein Verlangen, ihrer künstlerisch durch abstrakte Bindung Herr zu werden. Es ist klar, daß ein solcher Sinn sich niemals für die ausgesprochene Sinnlichkeit der impressionistischen Kunstanschauung, deren Gipfel der Reiz war, erwärmen konnte. Mit der Beharrlichkeit, die in Ueberzeugungsfragen den Westfalen und vielleicht noch besonders den Ostwestfalen auszeichnet, hat auch die Stadt diese Kunst konsequent abgelehnt, mit dem Erfolge, daß sie eine lange Zeit völliger Kunstlosigkeit durchlebt haben würde, wenn nicht die Musik, die alte, treue, als die abstrakteste der Künste dem Bielefelder wesensverwandt und meistgepflegt, ihr die Gefolgschaft nicht versagt hätte. Nun hat aber die Zeit sich zu ganz anderen Anschauungen bekehrt, sie sucht nach neuen Bindungen, — möglich, daß sie sich hier mit der Stadt, die nie eine Abkehr vom moralischen Pflichtbewußtsein geduldet hat, begegnet — und wir hier vor dem Anfang einer neuen heimischen Kunst stehen. Denn diese Kunst, die in ihrer Gebundenheit der impressionistischen Zwanglosigkeit so fern wie möglich steht, sie ist im höchsten Sinne moralisch, — denn wenn sie ihr Ziel, Ausdruck eines einheitlichen Lebensgefühls zu sein, erreichen will, dann darf sie das Leben nicht nur ästhetisch, durch den Reiz, dann muß sie es auch moralisch begreifen. Muggly's Glasfenster jedenfalls reden überzeugend nicht nur von der Größe, sondern auch von der sittlichen Ordnung der Welt.

Carl Seydelmann als Carlos in Goethes „Clavigo".

von Wolfgang Hoffmann Harnisch.

Am 13. Mai 1829 war Seydelmann durch ein großherzogliches Dekret die nachgesuchte Entlassung aus dem Verbande des Darmstädter Theaters gewährt worden. Noch in demselben Monat war das königliche Anstellungsdekret aus Stuttgart eingetroffen und mit einem Schlage sah sich der Künstler nunmehr aus der „entsetzlichen Leere in Darmstadts Theaterwelt" befreit und es war ihm erfüllt, was er „in der Welt einzig wollte", nämlich „ungehindert Komödie spielen" zu können. Den Sommer bis zum Beginn der ersten Stuttgarter Saison benutzte der soeben mächtig im Aufstieg befindliche Charakterdarsteller zu einem Zyklus von Gastrollen in Karlsruhe und besonders in Breslau. In Breslau hatte er vor mehr denn 10 Jahren (1815), ein Zweiundzwanzigjähriger, zum ersten Male als Berufsschauspieler (damals jugendlicher Liebhaber) die Bühne betreten und es war ihm eine besondere Genugtuung, sich jetzt an diesem Orte nunmehr als Künstler zu zeigen. In einem Briefe vom 20. März (1829) drückt er seine Gefühle für die „Vaterstadt seiner Schauspielerei" seinem alten Freunde aus vormaliger Zeit Carl Schall, Redakteur der „Breslauer Zeitung", folgendermaßen aus: „Ich könnte in Stuttgart und in München spielen, aber Breslau — Breslau ganz allein liegt mir im Sinn, unvermischt mit minder würd'gen Dingen! Wenn ich da nur halb so viel Freunde habe, als mir meine Träume vorgaukeln, so werde ich dafür ein recht frommer, dankbarer Mensch sein müssen. Nun, ein bischen fromm und dankbar bin ich schon". Zum erstenmal bei Seydelmann begegnet uns in diesem selben Brief in der Aufzählung der für das Gastspiel erwählten Partien die Nennung einer Rolle, für die Seydelmann durch alle wechselnden Zeiten bis auf den heutigen Tag der charakteristische, maßgebliche, unübertreffliche Darsteller geworden — wie andererseits auch diese Rolle wieder für ihn bezeichnend wurde, so daß beide unzertrennbar mit einander verknüpft sind: es ist der Carlos in Goethes „Clavigo".

Am 11. Juli 1829 beginnt Seydelmann in Breslau den ihm bis dahin in seinem Leben wichtigsten Gastspielzyklus; für den ersten, also entscheidendsten Abend des bedeutungsvollen Auftretens wählt er den – Carlos. Der junge Laube widmet in der zweiten Nummer seiner neugegründeten Zeitschrift „Aurora", die ihre Entstehung teilweise sogar dem übermächtigen Eindruck eben dieses ersten Seydelmann-Abends verdankt, folgende Charakteristik: „So muß sich Goethe den Carlos gedacht haben, oder so muß er ihm empirisch erschienen sein, wenn anders die Fabel des Stückes, wie man sagt, historisch ist. Er ist kein berechnender Bösewicht, kein sogenannter Intrigant, er spricht und handelt wie ihn seine fürchterlichen Absichten vom Menschen, von weltlicher Größe, vom Leben überhaupt treiben; keine Sophisterei blickt aus den

Mundwinkeln dieses verzerrten Gesichtes, er meint es fürchterlich ehrlich mit seinen Ideen. . . . . Natur, Erziehung, Umgang haben ihn so gestaltet, wie er ist, kein böser Wille treibt ihn, so zu reden und zu handeln, sondern nur seine schreckliche Subjektivität, und darum ist er schwerer darzustellen als manch anderer in Stein gedruckter Bösewicht. Wer sich diesen zweiten Goetheschen Mephistopheles so gedacht hat, den muß Seydelmann entzückt, wer ein anderes Bild desselben im Geiste gehabt, dem muß er sicher mit unwiderstehlicher Gewalt das seine aufgedrängt haben . . . . endlich einer, wo der so oft ausgesprochene Wunsch, der Schauspieler solle das Leben vorüberführen, Hand in Hand mit der Natur wandeln, so schön hypostasiert vor unsere Blicke trat. So muß der Konversationston sein, so die Rede steigen und fallen, um nicht eintönig, nicht ermüdend zu werden und das Wichtige vor dem minder Wichtigen hervorzuheben, ohne doch irgend etwas wegzuwerfen; so muß der Blick, die Miene das Wort begleiten, wie der Kommentar den einfachen Text des Autors."

Wenn auch nach Beendigung des Breslauer Besuchs, über dessen glänzenden Verlauf der Künstler sehr beglückt war, in der neuen Heimat Stuttgart alle die großen Hoffnungen enttäuscht wurden, so breitete sich doch Seydelmanns Ruhm allmählich zu umfassender Geltung in ganz Deutschland aus. Auf seinen großen Reisen mit ihrer Fülle von Gastrollen im Sommer 1830-31 strömte diesem mächtigen Talent immer wachsender Beifall entgegen; so besonders in Weimar und Wien. Und in Weimar war es, so sein „Carlos" die höchsten Weihen empfing; denn hier spielte er 1830 viermal unter den Augen Goethes: einmal davon den Carlos. Durch den Kanzler Müller war er dann sogar in der Folge eingeführt worden bei Goethe, der sich mit dem Künstler viel, namentlich über den Carlos im Clavigo und den Mephistopheles unterhielt und ihm dadurch den Aufenthalt unvergeßlich machte.

Indessen schwand Seydelmanns Freude an seinem Stuttgarter Engagement immer mehr; allerlei niedrige Gegnerschaften taten sich auf. 1830 erschien im Hesperus eine ganz gehässige unwürdige Beurteilung, die sich auch auf den Carlos erstreckte der aber (wieder unter gleichzeitiger Berücksichtigung dieser Rolle) W. Menzel im Morgenblatt warm und tiefgründig kritisierend vernichtend entgegentrat. Die Triumphe, die Seydelmann weiterhin feierte, in Stuttgart sowohl wie im Reiche, vermochten ihm aber doch die Stätte seiner ständigen Wirksamkeit nicht erträglicher zu machen. Zudem konnte er sich nicht verhehlen, daß eine vollständige Anerkennung seines Talents erst auf Grund eines entschiedenen Sieges in Berlin möglich sein könne. In diesem Sinne schrieb er am 25. Januar 1831 an Holtei: „Berlin ist mir durch seine Theaterkritik in den letzten Jahren ein wahrer Greul geworden . . . freilich wird bei solcher Abneigung von der Bühne der mächtigsten Hauptstadt meinem Namen immer der Strahlenglanz fehlen, den nur sie, diese Heimat der Theaterkritik und des Witzes, einem Künstler zu geben vermag." Aber erst 1834, also zwei Jahre später, nach mehreren Absagen an die Berliner Intendanz, entschloß sich Seydelmannn zögernd in zustimmendem Sinne zu antworten. Jene Bescheidenheit ohne Gleichen, die ihn schon in früheren Zeiten geziert hatte, da er trotz mancher großen Erfolge in Grätz sich aus Ehrfurcht vor dem Burgtheater gescheut hatte dort Probe zu sprechen, war ihm (ein deutliches Zeichen seiner Größe!) geblieben. Seine Antwort an den Grafen Redern betont das entschiedene Bewußtsein über die Wichtigkeit seiner Zusage. „ . . . . es war auch Furcht, die mich zurückhielt . . . dort ist man seit Jahren gewohnt, nur das Gelungendste in dieser Art von Rollen zu sehen, und es deucht mir in der Tat ein rechtes Wagestück sich neben einem Meister wie Devrient versuchen zu wollen . . . . Ist es nun dem ungeachtet noch Ew. Hochgeboren Wunsch, . . so muß ich zuvörderst auf das Dringendste bitten, mich in Rollen auftreten zu lassen, die man entweder nicht zu den vollendetsten des von mir selbst so verehrten Meisters und Freundes zählt, oder in solchen, die garnicht von ihm gespielt werden. Es gilt ja wohl . . . . noch manche andere Aufgaben von Bedeutung, deren Lösung mir anvertraut, Ew. Hochgeboren genügend würde unterrichten können, ob ich würdig war von Ihnen zum Gastspiel auf der ersten Bühne meines Vaterlandes gewählt zu werden."

Im April 1835 kam Seydelmann zu seinem Engagementsgastspielen nach Berlin. Es war der entscheidendste Gang seines Lebens. Mit dem ersten Auftreten in Berlin begann die ruhmvollste Zeit seiner Laufbahn. Die kurzen Jahre, die ihm noch bis zu seinem frühen Tode vergönnt waren, brachten seiner Kunst neben der wichtigen Anerkennung der besten Geister der Zeit alle die äußeren Zeichen des Ruhmes.

Im vollen Bewußtsein der Wichtigkeit des ersten Abendes dieses folgenschweren Probespieles mußte der Künstler seine Rolle mit um so größerer Sorgfalt und Vorsicht wählen, als eine voreilige Vorausverkündigung seines Genies

die kritiklustigen und gegen alles Neue, Fremde im Vorhinein eingenommene Berliner stark gereizt hatte. Lewald's gerade in diesem Augenblicke erscheinende Schrift „Seydelmann und das deutsche Schauspiel" atmete lauter Bewunderung für den Schauspieler, rief viel Skepsis hervor, steigerte die Erwartung aller aufs Höchste und nahm jede Unbefangenheit fort. Es stand Alles auf dem Spiel. Seydelmann aber wählte wieder den — Carlos.

Der Erfolg war entscheidend! Sind wir bis hierher teilweise Theodor Roetscher's Seydelmann Biographie gefolgt, so wollen wir nun einmal dem klassischen Dramaturgen als einen Augenzeugen jener Aufführung ganz das Wort geben:

„Seydelmann war sich bewußt, gerade in diesem Charakter etwas durchaus Neues, Eigentümliches zu bieten, was wieder nur darum überraschte, weil sich ein jeder darüber verwundern mußte, daß diese Gestalt nicht von jeher so sicher erfaßt und mit so überzeugender Wahrheit hingestellt worden sei. Man war gewohnt, in Carlos einen Intriganten, oder gar einen boshaften, auf Zerstörung der edelsten Verhältnisse mit Lust hinarbeitenden Mann zu sehen; manche hatten gar eine kleine Inkarnation des Mephistopheles gegeben. Nun sah man plötzlich einen feinen, gewandten, aber von Verschmitztheit entfernten Mann von unerbittlichem Verstande vor sich, der sich nur durch keine Rücksicht des Gemüts in dem irre machen läßt, was sein heller Geist als zweckmäßig, ja als heilsam für das Glück des Freundes erkannt hat und dem nichts mehr widerstrebt als Halbheit und Unentschlossenheit. Diesen besonnenen, Zweck und Mittel stets in richtigem Verhältnis auffassenden Weltmann sah man über einen Schwächling siegen, der, halb von Ehrgeiz, halb von sentimentaler Liebe umhergeworfen, nicht Mut genug besitzt, um nur ein ehrlicher Mann zu sein, und nicht Stärke genug, um sich mit vollen Segeln einem kühnen Ehrgeiz zu überlassen. Hier lernte man, wie auf einen Schlag, das Geheimnis kennen, wie eine jede in sich gesammelte Geisteskraft, jede feste, ihrer selbst bewußte Richtung, selbst ohne das Pathos einer sittlichen Gesinnung, über einen Umfang von Mitteln gebietet, welche sie im Augenblick, wo es gilt, wie ein Feldherr seine Kolonnen fast mit der Sicherheit eines mathematischen Kalküls zum Siege führt.

Die große Szene des vierten Aktes, in welcher der Schwerpunkt des ganzen Dramas, wie des Carlos liegt, wurde daher nicht wie ein großes rhetorisches Prachtstück gegeben, das, wie bunte, wechselnde Flammen und himmelanstrebende Raketen das Auge blendet, sondern als der Moment der höchsten Reife, der konzentriertesten Stärke, deren dieser gemütlose, aber seiner selbst gewisse, von aller Halbheit freie Verstand fähig ist. Diese organisch gewachsene Frucht war es, welche die Hörer mit dem Gefühl einer Naturnotwendigkeit erfüllte und plötzlich jenen Sturm des Beifalls, jenen langdauernden Jubel hervorrief, den man nach dem unscheinbaren Anfang nie hätte erwarten dürfen. Was Horaz vom homerischen Sänger, im Gegensatz der zyklischen Dichter singt, daß er nicht aus Glanz uns Rauch, nein Licht aus Rauch uns gibt, dies hatte auch Seydelmann durch seinen Carlos als das Geheimnis seiner außerordentlichen Wirkung bewährt.

Wie kritisch und fast skeptisch sich das dichtgedrängte Publikum gleich gegen den großen Ruf Seydelmanns verhielt, zeigte sich darin, daß es, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit, durch kein Zeichen des Beifalls vor diesem Ruf salutierte. Nur eine tiefe Spannung herrschte im ganzen Hause; Seydelmann selbst, sonst so frei, so durchaus sicher in dieser Rolle, fühlte sich befangen. Man wog gleichsam die Laute des berühmten Gastes. Kein klangvoller, metallheller Ton drang aus der Brust des Künstlers, kein imposanter Moment konnte die Massen in den ersten drei Akten fortreißen; man schien nur mit Widerstreben dem großen Rufe Glauben zu schenken. So auf- und abwogend zwischen Glauben und Zweifeln war man der Darstellung Seydelmanns bis zum vierten Akt gefolgt. Da siegte die einfache Macht der Wahrheit, die gebieterische Gewalt des Geistes, der nun auch die ganze vorhergegangene Bewegung plötzlich, als eine aus der Natur der Sache selbst erwachsene darlegte, welche sich in der großen Unterredung mit Clavigo nur in ihren Brennpunkt zusammenfaßte. Seydelmann hatte einen vollständigen Sieg erfochten, der kalte Zweifel war in die feurigste Bewunderung übergegangen. Ein Charakter war durch diese Darstellung mit der überzeugendsten Wahrheit aufgeschlossen und das sittliche Vorurteil gegen diese Gestalt besiegt worden. Der große Schauspieler hatte gewissermaßen r e f o r m a t o r i s c h auf die Auffassung der Menge eingewirkt und die Anschauung der tiefer Blickenden zu einer apodiktischen Gewißheit erhoben. Keine besonderen Hebel, keine Schauspielerkünste waren dazu in Bewegung gesetzt worden. Der helle, durchdringende Verstand hatte diese Natur in ihrem Verhältnis zu dem Ganzen des Kunstwerks, wie zu allen andern Gestalten mit der höchsten Sicherheit erkannt und der schöpferische Genius

hatte diesem idealen Geschöpft Adern und Sehnen, Fleisch und Blut gegeben und ihm bis in die äußersten Nervenspitzen ein warmes Leben eingehaucht. An demselben Abend zeigte Seydelmann noch durch seinen Koch Vatel die Virtuosität seiner Umgestaltungskunst, indem niemand in dem französischen Koch den Darsteller des Carlos ahndete. So sehr war er ein völlig Anderer geworden, daß viele im Ernst zweifelten, ob denn derselbe Mensch wirklich vor ihnen stehe, der uns soeben in den Kreis der höchsten Gesellschaft versetzt und uns mit dem dichtesten Netz seines dialektischen Weltverstandes umsponnen hatte. Die Presse machte sich nach dieser Leistung in fast einstimmiger Bewunderung Luft. Man wetteiferte nun von allen Seiten auch seinen Dank für so außerordentliche Gaben darzubringen. Von jetzt an ward Seydelmann während der ganzen Zeit seines Gastspiels der eigentlich geistige Mittelpunkt der Tages-Interessen. Sein Gastspiel war ein wirkliches Ereignis, das fast alle Klassen der Gesellschaft, die durch ihre Bildung und Neigung irgend eine Beziehung zum Theater haben, lebhaft berührte. Seit vielen Jahren war ein solcher Erfolg auf dem Felde der darstellenden Kunst in Berlin nicht erlebt worden. Nur Nannette Schechner konnte im Gebiet der Oper durch die Dauer der Begeisterung und den stets wachsenden Andrang zu ihren Gastrollen sich einer ähnlichen, alle Klassen und alle Nüancen der Gesellschaft ergreifenden Bewegung rühmen. Aus den zuerst bedungenen zwölf Gastrollen wurden achtzehn und steigerten sich, da die Teilnahme sich immer gleich blieb, bis zu dreißig."

Einige Wochen vor Seydelmanns Gastspiel war Heinrich Laube aus der Hausvogtei ins bürgerliche Leben zurückgekehrt. Eduard Gans, Varnhagen, Laube und das halbe „Junge Deutschland" war versammelt und saß Abend für Abend im Opernhaus (des Andranges wegen hatte man die Gastspiele in das geräumigere Theater verlegt). Seydelmann zuliebe wollte auch Gutzkow von Frankfurt am Main in diesem Monat seine Heimatstadt aufsuchen. Varnhagen von Ense faßte mit seiner Kunst des Worts den Eindruck, welchen Seydelmanns Darstellungen auf die Gemüter hervorbrachten, in zarter Erinnerung an die Kunsterlebnisse Rahels, ebenso warm als sinnig auf, indem er sagte: „Wir bedauern, daß Rahel nicht erlebt hat, Seydelmann in Berlin auftreten zu sehen. Sie würde den größten, reinsten Kunstgenuß gehabt haben, das schönste Talent und die vollste Anerkennung zu sehen. Was in Iffland echt gewesen, was Wolff zu sein erstrebte hatte, wäre ihr in diesem Künstler, ohne die Zutat des Falschen und Mangelhaften, endlich als reine Meisterschaft entgegengetreten und sie, der es das größte Bedürfnis war, Beifall und Entzücken laut zu bezeigen, der es aber auch oft widerfuhr, ihren Eindrücken und Urteilen nicht nur die dumpfe Menge, sondern auch befangene, mehr klügelnde, als klug Gebildete widerstreiten zu sehen, sie hätte den Triumph genossen, diesmal alle Stimmen, auf die irgend ein Wert zu legen war, hier in demselben Enthusiasmus wetteifern zu finden."

Laube aber schildert seine Eindrücke von Seydelmanns Carlos folgendermaßen in seinen „Erinnerungen": „Ich wußte gar nichts von diesem Schauspieler, der als Gast auf dem Zettel stand, aber mich und meine poetischen Genossen interessierte der „Clavigo". Dennoch wurden sie nicht minder als ich getroffen von der ersten Szene dieses Seydelmann-Carlos. Das Haus war schwach besucht, kein Mensch war dieser Wirkung gewärtig.

Man gab „Clavigo" damals noch fälschlicherweise in modernem Kostüme. Nur Seydelmann kam in Eskarpins. Seine Erscheinung und Haltung war vornehm; die Rede klang ein wenig schwerfällig, als ob die Zunge zu groß wäre, und der Ton hatte fast etwas Schnarrendes. In den ersten Minuten befremdete er, aber man empfand Respekt. Es wehte wie eine geistige Luft um den Mann, der ungemein ruhig sprach und sich gebärdete. Diese geistige Luft drang von Satz zu Satz stärker auf uns ein, es wurde in allen Punkten, auch in den kleinen Pausen, welche das Auge oder der Mundwinkel erklärte, es wurde in jeder leichten Handbewegung klar: dieser Schauspieler unterscheidet sich von allen anderen, der weiß genau, was er spricht, ja, der hat die Tragweite jedes Wortes in sich durchgelebt, der spielt garnicht Komödie, der ist echt. Und mit dieser rasch sich aufdrängenden Ueberzeugung wuchs im Publikum die Teilnahme reißend schnell, es wurde totenstill im Hause, denn man wollte nicht einen Hauch dieses Carlos verlieren, und als er die letzten unscheinbaren Worte dieses zweiten Aktes sprach, als er mit mäßigem und doch tief eindringlichem Akzente sagte: „Da macht wieder einmal einer einen dummen Streich" — da rief das ganze Haus einstimmig den Namen Seydelmann, das ganze Haus bekundete durch Aufregung und Zuruf die Empfindung: das ist ein erster Schauspieler.

Wir Verbündete sahen uns förmlich betroffen an. Was ist das? — Etwas Außerordentliches. Warten wir mit Definitionen den vierten Akt ab, da hat er die große Hauptszene.

Er machte Furore mit diesem vierten Akte, und wir kamen wie berauscht in unsere Vereinssitzung, in der nichts getrieben wurde, als der Versuch, diese unerwartete Macht zu definieren, das heißt zu ergründen.

Es ist die Macht des Geistes in der Kunst!' lautete das Resultat. Ja, was will das sagen? Ist der Geist nicht überall nötig in der Kunst? Nein, hieß es, nicht in so vorherrschender Art. Das Gefühl und die Schönheit sind ja auch herrschende Potenzen; sie sind es aber nicht, welche bei Seydelmann hervortreten. Wer weiß, ob er Rollen spielen kann, welche Gefühl und Schönheit brauchen. Wahrscheinlich ist er auf einen bestimmten Rollenkreis beschränkt.

Das war gar nicht unrichtig. Der Eindruck seines Carlos war auf mich persönlich geradezu entscheidend. Nach einer gewissen Richtung hin ist er mir fürs ganze Leben maßgebend geworden. So gerade lag in mir die Vorstellung einer gut gesprochenen Rede, das Bild eines nachdrücklichen Vortrages. Und daß dies im Drama, daß dies auf dem Theater möglich und so außerordentlich wirksam sei, das hat mich dem Drama und dem Theater eigentlich zugeführt. Darin beruhte meine Neigung zu künstlerischer Schaffung; das entdekte ich hier zum ersten Male. Was war es, was ist es in kurzen Worten? Der Rede eine Ueberzeugungskraft verleihen dadurch, daß man ihr seinen Geist wahrhaftig einprägt.

Das ist und bleibt nur Prosa! riefen meine Vereinsfreunde. Ich aber meinte, daß von dieser Grundlage aus jede Steigerung möglich und daß jede Steigerung nur von dieser Grundlage aus wahrhaftig wirke.

Legen wir unsere Streitfragen Seydelmann selber vor! hieß es. Und wir gingen zu ihm. Wie ein freundlicher Diplomat empfing er uns, wie ein überlegener ruhiger Diplomat wirkte er auf uns. Wir waren ihm junge Enthusiasten. In unserer Streitfrage trat er natürlich auf meine Seite: jegliche Ueberschwenglichkeit lag weit von ihm ab. Sie mußte von sehr festem Boden aufsteigen und mit seltenen Kräften ausgegerüstet sein, wenn er sie nicht mit Achselzucken aufnehmen sollte. Ihm selbst, seinen eigenen Kräften war sie gar nicht erreichbar."

Ehe Seydelmann aber das gelobte Land Berlin betrat, mußte er noch drei Jahre unter den größten Widerwärtigkeiten von Seiten des unverschämten, adelstolzen Intendanten und der verfolgungswahnsinnigen, törichten Kollegen aushalten. In dieser Zeit tiefster Erniedrigung waren die großen Erfolge auf Gastreisen wahre Erhebung. Mit Ausnahme von Berlin war Seydelmann später an keinem Orte so gefeiert worden wie dann 1876 in St. Gallen und Zürich. Und wieder war es vor allem sein Carlos, der die größte Begeisterung auslöste. Der Kritiker des „Schweizerischen Republikaner" beschreibt geistvoll und zugleich mit einer Sachkenntnis, wie sie damals an Kritikern nicht selten war, die Leistung und seinen Eindruck aus ihr:

„Dieser Carlos, der auf so manchen Theatern herumhantiert, als trüge er alle tausend Teufel unter dem Hofkleide, war nach dem hochtragischen Shylok fast ein dramatisches Stilleben zu nennen. Womit malte unser Künstler seinen Carlos? Antwort: Mit großem Weltblick aus großem Weltverstande. Ihr braucht die Intrigants mit Grimassen nicht aus der Hölle in die Kulissen heraufzubeschwören, der Verstand ist in der Welt der Verhältnisse der Intrigant. Seydelmann ist ein großer Künstler, weil er ein großer Kenner und genauer Beobachter des Lebens ist. Auch nicht ein Zug schien aus der Phantasie, alles war unmittelbare Wirklichkeit. Und doch war diese Natürlichkeit keine Werkeltagsnatürlichkeit, (selbst sein Vatel kein Stilleben, kein niederländisches Genrebild), sondern eine originelle und ideale Kunstschöpfung in großem Stile. — Bei dem Vatel konnte man doch einmal, wie Lessing sagt, mit dem Verstande lachen. So verwandelt der Darsteller durch Laune, Witz und Erfindungsgabe das Machwerk des Verf. in ein Gedicht: er wird dann Poet und Schöpfer und in der Lust vergessen und vergeben wir es seinem Reichtum, sich mit der Armut in Handelsverhältnisse gesetzt zu haben. (Tiecks dramaturgische Blätter). — Shylok, Carlos, Vatel — da habt ihr eine Probe von der Vielseitigkeit und bewunderungswürdigen Erfindungskraft des Meisters".

Wenn von den hier angeführten Zeugnissen die Roetschers vielleicht ein wenig durch große Freundschaft und Verehrung zum Guten gefärbt sind, so können wir die Laube's doch als objektiv gegeben betrachten, während die nun folgenden Urteile Eduard Devriend's, wenn auch nicht absichtlich verfinstert, so doch schon durch die Liebe für den Onkel Ludwig befangen sind. Wie aus jeder Zeile der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" die Verehrung für Ludwig Devrient spricht, so folgt auch immer eine Ablehnung der Seydelmann'schen

Rollen nach der andern. Dabei kommt der Carlos mit folgenden zwei Schilderungen noch am günstigsten weg:

„Mit dem Publikum sprach und spielte Seydelmann viel, wie Iffland es getan; die Zuschauer zu ignoriren, wie andere große Künstler, wie Ludwig Devrient es getan, sie gar zu brusquiren, wie Lemm, das konnte in Seydelmann's System nicht liegen. Das Publikum mußte erinnert werden, daß er seinetwegen spiele, auf seine Anerkennung rechne. Absichtlichkeit, herausfordernde Prätension mußte der vorherrschende Charakter seiner Spielweise werden, wie es der Hauptkunstgriff der ganzen modernen Virtuosenschule geworden ist, Prätension selbst bis zur Charlatanerie.

Dahin sind Züge zu rechnen wie der zweite Aktschluß der Rolle des Carlos in „Clavigo", da er dem abgehenden Freunde folgte, an der Tür stehen blieb, sie halb öffnete, ihm nachsah, sie langsam schloß, bedächtig vorschritt bis an die Lampen, das Publikum eine Weile ansah, diesem dann endlich mit dem Kopfe zunickend, und mit der Hand zuwinkend, gedehnt und nachdrücklich sagte: „da macht wieder einmal jemand einen dummen Streich!"

„Weniger grell als beim Mephisto, immerhin empfindlich und verwirrend war sein Abweichen von der Intention des Dichters an einer seiner berühmtesten schon vorhin erwähnten Rollen wahrzunehmen. Den Carlos in „Clavigo" gab er allerdings mit der größten Verstandesenergie, aber mit einem intriganten Rückhalte gegen Clavigo, nicht offen mit seiner Weltklugheit und egoistischen Rechthaberei den Freund bestürmend, sondern ihn vorsichtig umgarnend. Er hatte sich dazu verschiedentliches Beiseitesprechen zurechtgelegt, wozu im Text die Absicht nicht zu finden ist. Anstatt im vierten Akte bei Clavigo's Geständniß mit voller Entrüstung auf ihn einzustürmen: „Hölle, Tod und Teufel! und Du willst sie heiraten?" blieb er bei Seite, die Faust auf den Tisch gestemmt, stehen, verbissen in sich hineinsprechend: „Hölle, Tod und Teufel!", dann zu Clavigo tretend, kalt und höhnisch: „und Du willst sie heiraten?" Ferner als Clavigo sagt, er wünsche sich einen Funken von Carlos' Mut und dieser ihm beruhigend und aufrichtend zuspricht: „er schläft in Dir und ich will blasen, daß er zur hellen Flamme schlägt;" sprach Seydelmann nur die ersten Worte tröstend zu Clavigo: „er schläft in Dir," dann von ihm zur andern Seite gehend, für sich, wie einen satanischen Vorsatz: „und ich will blasen, daß er zur hellen Flamme schlägt." Bei diesem Anschein von Clavigo's systematischer Verführung war es wiederum konsequent, daß er am Schluß sich über des armen Opfers Leiche warf, mit kläglichen Ausrufungen: „Clavigo! mein Freund Clavigo!" als wolle er durch diesen eingeschobenen Ausdruck der Reue die Verdammung des Verführers beim Puplikum mildern, aber Goethe läßt den Carlos bis zum letzten Augenblicke rechthaberisch bleiben und bei dem Ausrufe: „Clavigo! Clavigo!" mit dem Fuße stampfen. Auch das fließende Blut des Freundes macht ihn nicht andern Sinnes, er empfindet nur Zorn, daß Clavigo unvorsichtig es dahin hat kommen lassen."

Die unserm Heft beigegebene Kunstbeilage zeigt uns den Carlos in der großen Szene des vierten Aktes in dem Augenblicke, da er die Worte spricht: „Und wird es dir einfallen, deinem Schulmeister die Hälfte deines Vermögens zu geben, weil er dir vor 30 Jahren das ABC gelehrt hat?" Betrachten wir das Bild einmal genau: „wie wenige mögen auf den kleinen Stern aufgemerkt haben, den er als Carlos in Claviago trug, und doch wirkte diese Zutat trefflich dazu mit, das Bild des Carlos, wie er es aufgefaßt hatte, zu vervollständigen. Um nähmlich schon beim Erscheinen des Carlos jede Vorstellung entfernt zu halten, als buhle derselbe um Clavigos Freundschaft, als wolle er sich durch Clavigo eine Lebensstellung gewinnen, so lieh ihm der Künstler dies Attribut um dadurch in dem Zuschauer sogleich die Vorstellung der unabhängigen Lebensstellung des Carlos zu erwecken." Man beachte ferner die Haltung der nur leicht zur Frage gehobenen und schräg abwärts geneigten Hand — die die Handstellung der retorischen Frage par excellance ist — die Stellung des Oberkörpers, der leicht aufgestützten linken Hand!

Bilder und Beschreibungen vermögen von der Kunstleistung des Schauspielers ja nur schwache Ahnungen in der Vorstellung der Nachwelt hervorzurufen. Seydelmann ist einer der wenigen, deren Leistungen sich annähernd erfaßbar in der zeitgenössischen Literatur spiegeln. Bewundert viel und viel gescholten wie die schöne Ledatochter stand dieser Künstler und sein Werk inmitten des Geisterlebens seines Jahrhunderts. Daß man an ihm nicht vorbeikonnte, daß er alle Geistigen unter seinen Zeitgenossen zu intensiver Beschäftigung mit seiner

Leistung zwang — das hat uns die wertvollen Zeugnisse geschenkt, die es noch heute ermöglichen, aus seinem Können Gewinn zu ziehen. — Seiner natürlichen Veranlagung, die ihn auf die Charaktere hinwies, die vor allem auf den Verstand gestellt sind, entsprach ein „Carlos" natürlich besonders. Mit seiner Darstellung dieser Goethe-Schöpfung hat er, sowohl was die grundlegende Auslegung und Auffassung angeht, als auch inbezug auf den Stil, auf die Form und selbst auf die zu wählenden äußeren Mittel bahnbrechend gewirkt. Seydelmanns Carlos ist ein Schulbeispiel in der Geschichte der Darstellung, wie es leider nur sehr wenige gibt.

Rainer Maria Rilke.

(Erster Dichter-Abend, veranstaltet von der Pfefferschen Buchhandlung.)

von Paul Lindner.

Es ist ein tiefes Geheimes in aller Kunst, ein Unaussprechliches und ein Unbeschreibbares, das ist das Mysterium der Form. Es ist zugleich das Mysterium der schöpferischen Persönlichkeit. Was „die Mädchen singen", wie oft ist das in allen Zungen gesagt von der Lesbischen Sappho bis auf Rainer Maria Rilke! Und warum klingt das alte Lied doch wieder so neu? Was ist dies rätselhaft Wogende und Fließende, das an einem einzigen Verse gottgeborenes Künstlertum erkennen läßt, das in einem einzigen Verse den Künstler über den Reimschuster erhebt?

Worin besteht jene geheimnisvolle Sprachmelodie, die einen zwingt, so viele der Gedichte Rilkes mit tiefer, leiser Stimme zu lesen? Man mache einmal die Probe, man wird meine Beobachtung bestätigt finden.

Erscheinungen weben in den Liedern dieses „Wandrers", den das Leben weit „auf der Erde Rücken" umhergeführt hat, Geheimnisschweres, Geahntes nimmt greifbare Gestalt an, das tief innen im dunkelsten Sein unsers Wesen sich birgt. Mitunter lauschest du erschauernd auf: Ist das auch in dir? Ist das auch ein Rätsel deiner Seele? Und dann siehst du mit neuen, mit fremden Augen die Welt. . . . . .

Ein dämmerdunkler Saal, vor grauem Vorhang einer hohen Lampe mildgedämpftes Licht, der Schirm der Lampe altgolden mit Schwarz, ein Tisch mit purpurroter Decke, eine mattgraue Blumenvase mit altgoldnen Astern, und — ein zauberhafter Stimmungsträger — auf der grauen Vase der Widerschein der Purpurdecke, wie der Schein vom Blut einer weißen Hand, die man gegen das Licht hält. Am Tische in schlichter weißer Seide Frau Gertrud Tressnitz mit einer klingenden, tiefen Stimme, die vom gehauchten Pianissimo zum Mezzoforte, selten zu einem starken Forte, schwoll und wieder verhallte: Eine Gesamtstimmung für webende Erscheinungen, für schattenschwere Dunkelheiten, eine Stimmung von wunderbarem Zauber!

Sie las aus den „Gedichten" aus den „Neuen Gedichten", aus dem „Buch der Bilder". . . . . Wer kann so glaubhaft sprechen wie Rilkes „Blinde":

Ich bin eine Insel und allein.
Ich bin reich.
Jetzt geht alles in mir umher,
sicher und sorglos." ?

Und als Euridike an der Hand des Gottes auf „des einen Weges blassem Streifen" durch die Unterwelt wandert, fühlt man da nicht das Wesenlose, greift man nicht das Ungreifbare bei den Worten:

„Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefallener Regen?

Man schwebte auf Schattenschwingen heran an die Schranken, da Raum und Zeit vergehen.

Verwandelt war die Nacht, als man hinaustrat aus dem Saale, reicher war das Schauen geworden. Die Worte der Blinden, innerlich Sehendgewordenen klangen: „Mein Fuß spricht mit den Steinen, die er betritt."

Dank sei dem Veranstalter dieses Abends!

Der Text zur 5. Kunstbeilage: „Notizen zu meiner Hamlet-Inszenierung" mußte für das kommende Heft zurückgesetzt werden.

Berichtigung zu Heft II: Auf Seite 59 im vorigen Heft muß es statt „Die spanische Fliege" heißen: „Junggesellendämmerung".

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Mittwoch 15. Oktober	6½	**Die Walküre**
Donnerstag 16. Oktober	7 C	**Helden**
Freitag 17. Oktober	7 B	**Hanneri**
Sonnabend 18. Oktober	7	**Hanneri**
Sonntag 19. Oktober	2	**Der Gatte des Fräuleins**
	7	**Der Stier v. Olivera**
Montag 20. Oktober	7 Freie V.B.	**Lohengrin**
Dienstag 21. Oktober	7 B	**Abrechnung**
Mittwoch 22. Oktober	7 A	**Lohengrin**
Donnerstag 23. Oktober	7 C	**Die drei Zwillinge**
Freitag 24. Oktober	7	**Der Stier von Olivera**
Sonnabend 25. Oktober	2	Jvo Puhonnys Marionettentheater
	7	**Die Räuber**
Sonntag 26. Oktober	2	Jvo Puhonnys Marionettentheater
	7	**Liebe**
Montag 27. Oktober	7 Freie V.B.	**Lohengrin**
Dienstag 28. Oktober	7 A	**Die drei Zwillinge**
Mittwoch 29. Oktober	7	**Cavalleria Bajazzo**
Donnerstag 30. Oktober	7 C	**Liebe**
Freitag 31. Oktober	7 B	**Der Stier von Olivera**

Heft 1/2 des ersten Jahrgangs kauft die Schriftleitung zum Preise von Mk. 3.— zurück und bittet um recht häufige Zustellung dieser Doppelnummer. Heft 1 des soeben erschienenen neuen Jahrgangs kauft die Redaktion mit Mk. 1.— zurück.

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

*

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

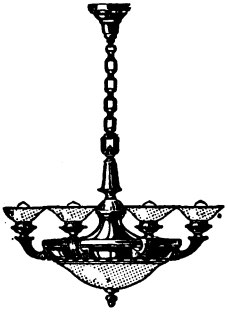
Abt. I: Papierhandlung · Sämtliche Schreibtisch-Gegenstände
Abt. II: Moderner Bürobedarf · Ideal- u. Erika-Schreibmaschinen
Abt. III: Anfang Oktober Eröffnung einer allen modernen Anforderungen gerecht werdenden BUCHHANDLUNG
Spez.: Belletristik, Luxusausgaben, Handelswissenschaft

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

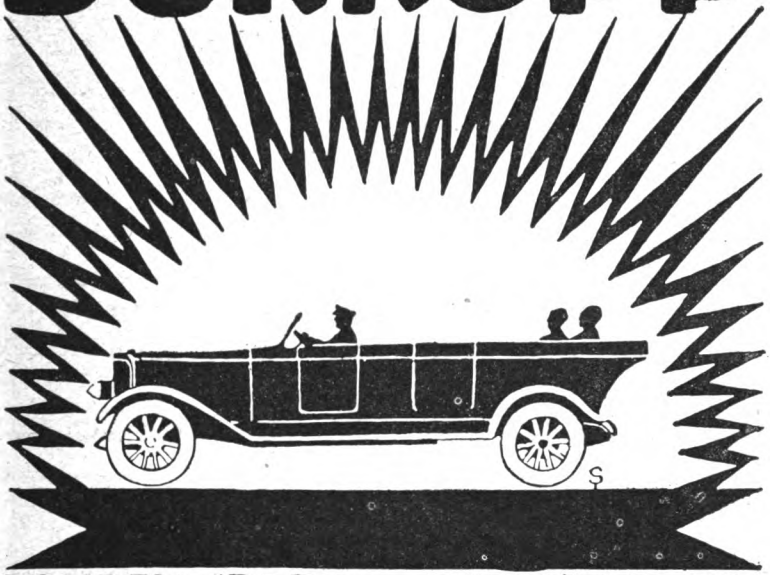
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

DÜRKOPP



TOUREN-, SPORT- UND LUXUSWAGEN

LAST- & LIEFERUNGSWAGEN, LASTZÜGE

NÄHMASCHINEN FÜR HAUSHALT & GEWERBE

SPEZIALNÄHMASCHINEN

FAHRRÄDER
SPEZIALITÄT:
„LEICHTE
KETTENLOSE"
DÜRKOPPWERKE

DÜRKOPP

OELSCHEIDE-
MASCHINEN,
MILCH-
SCHLEUDERN.
AKTIENGESELLSCHAFT

BIELEFELD.

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

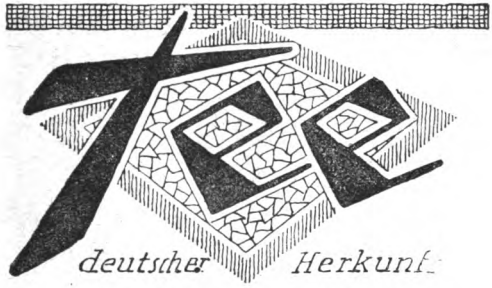
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



ist ein Genuss

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

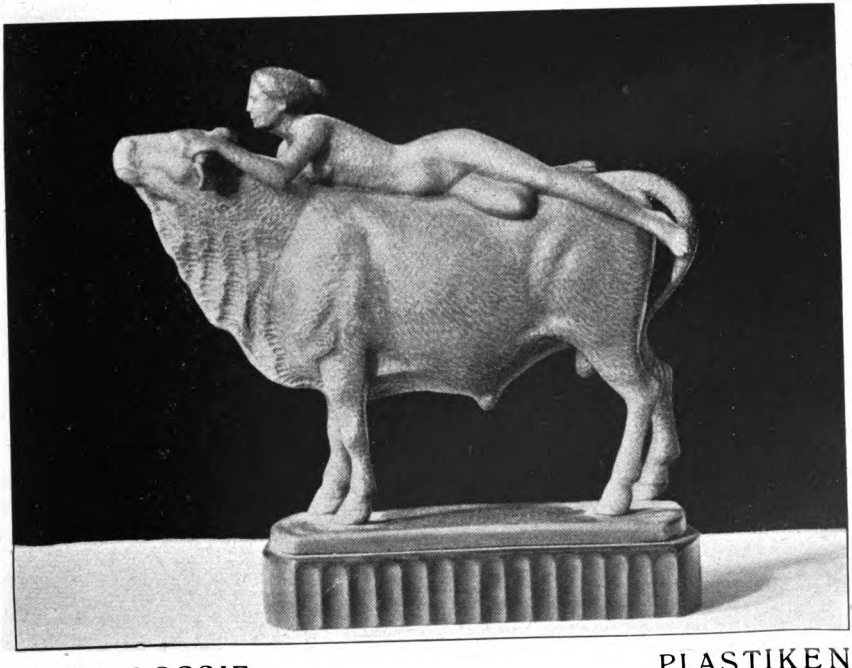
Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.



ERICH LOSSIE: PLASTIKEN

P. A. BÖCKSTIEGEL-BIELEFELD: BILDNIS MEINER MUTTER

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

1. NOVEMBERHEFT 1919

Heinrich Heine:

Shakespeares Mädchen und Frauen: Julie

In der Tat, jedes Shakespearesche Stück hat sein besonderes Klima, seine bestimmte Jahreszeit und seine lokalen Eigentümlichkeiten. Wie die Personen in jedem dieser Dramen, so hat auch der Boden und der Himmel, der darin sichtbar wird, eine besondere Physiognomie. Hier, in „Romeo und Julie", sind wir über die Alpen gestiegen und befinden uns plötzlich in dem schönen Garten, welcher Italien heißt . . .

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn? —

Es ist das sonnige Verona, welches Shakespeare zum Schauplatze gewählt hat für die Großtaten der Liebe, die er in „Romeo und Julie" verherrlichen wollte. Ja, nicht das benannte Menschenpaar, sondern die Liebe selbst ist der Held in diesem Drama. Wir sehen hier die Liebe jugendlich übermütig auftreten, allen feindlichen Verhältnissen Trotz bietend, und alles besiegend . . . Denn sie fürchtet sich nicht, in dem großen Kampfe zu dem schrecklichsten aber sichersten Bundesgenossen, dem Tode, ihre Zuflucht zu nehmen. Liebe im Bündnisse mit dem Tode ist unüberwindlich. Liebe! Sie ist die höchste und siegreichste aller Leidenschaften. Ihre weltbezwingende Stärke besteht aber in ihrer schrankenlosen Großmut, in ihrer fast übersinnlichen Uneigennützigkeit, in ihrer aufopferungssüchtigen Lebensverachtung. Für sie gibt es kein Gestern und sie denkt an kein Morgen . . . Sie begehrt nur des heutigen Tages, aber diesen verlangt sie ganz, unverkürzt, unverkümmert . . . Sie will nichts davon aufsparen für die Zukunft und verschmäht die aufgewärmten Reste der Vergangenheit . . . „Vor mir Nacht, hinter mir Nacht" . . . Sie ist eine wandelnde Flamme zwischen zwei Finsternissen . . . Woher entsteht sie? . . . Aus unbegreiflich winzigen Fünkchen! . . . Wie endet sie? . . . Sie erlöscht spurlos, ebenso unbegreiflich . . . Je wilder sie brennt, desto früher erlöscht sie . . . Aber das hindert sie nicht, sich ihren lodernden Trieben ganz hinzugeben, als dauerte ewig dieses Feuer . . .

Ach, wenn man zum zweitenmal im Leben von der großen Glut erfaßt wird, so fehlt leider dieser Glaube an ihrer Unsterblichkeit, und die schmerzlichste Erinnerung sagt uns, daß sie sich am Ende selber aufzehrt . . . Daher die Verschiedenheit der Melancholie bei der ersten Liebe und bei der zweiten . . . Bei der ersten denken wir, daß unsere Leidenschaft nur mit tragischem Tode enden müsse, und in der Tat, wenn nicht anders die entgegendrohenden Schwierigkeiten zu überwinden sind, entschließen wir uns leicht mit der Geliebten ins Grab zu steigen . . . Hingegen bei der zweiten Liebe liegt uns der Gedanke im Sinne, daß unsere wildesten und herrlichsten Gefühle sich mit der Zeit in eine zahme Lauheit verwandeln, daß wir die Augen, die Lippen, die Hüften, die uns jetzt so schauerlich begeistern, einst mit Gleichgültigkeit betrachten werden . . . Ach! dieser Gedanke ist melancholischer als jede Todesahnung! . . . Das ist ein trostloses Gefühl,

wenn wir im heißesten Rausche an künftige Nüchternheit und Kühle denken, und aus Erfahrung wissen, daß die hochpoetischen heroischen Leidenschaften ein so kläglich prosaisches Ende nehmen! . . .

Diese hochpoetischen heroischen Leidenschaften! Wie die Theaterprinzessinnen gebärden sie sich, und sind hochrot geschminkt, prachtvoll kostümiert, mit funkelndem Geschmeide beladen, und wandeln stolz einher und deklamieren in gemessenen Jamben . . . Wenn aber der Vorhang fällt, zieht die arme Prinzessin ihre Werkeltagskleider wieder an, wischt sich die Schminke von den Wangen, sie muß den Schmuck dem Garderobemeister überliefern, und schlotternd hängt sie sich an den Arm des ersten besten Stadtgerichtsreferendarii, spricht schlechtes Berliner Deutsch, steigt mit ihm in eine Mansarde, und gähnt und legt sich schnarchend aufs Ohr, und hört nicht mehr die süßen Beteurungen: „Sie spielten jettlich, auf Ehre“ . . .

Ich wage es nicht Shakespeare im mindesten zu tadeln, und nur meine Verwunderung möchte ich darüber aussprechen, daß er den Romeo erst eine Leidenschaft für Rosalinde empfinden läßt, ehe er ihn Julien zuführt. Trotzdem, daß er sich der zweiten Liebe ganz hingibt, nistet doch in seiner Seele eine gewisse Skepsis, die sich in ironischen Redensarten kundgibt, und nicht selten an Hamlet erinnert. Oder ist die zweite Liebe bei dem Manne die stärkere, eben weil sie alsdann mit klarem Selbstbewußtsein gepaart ist? Bei dem Weibe gibt es keine zweite Liebe, seine Natur ist zu zart, als daß sie zweimal das furchtbarste Erdbeben des Gemütes überstehen könnte. Betrachtet Julie. Wäre sie im stande zum zweiten Male die überschwenglichen Seligkeiten und Schrecknisse zu ertragen, zum zweiten Male aller Angst Trotz bietend, den schauderhaften Kelch zu leeren? Ich glaube, sie hat genug am ersten Male, diese arme Glückliche, dieses reine Opfer der großen Passion.

Julie liebt zum ersten Male, und liebt mit voller Gesundheit des Leibes und der Seele. Sie ist vierzehn Jahre alt, was in Italien soviel gilt, wie siebzehn Jahre nordischer Währung. Sie ist eine Rosenknospe, die eben, vor unseren Augen, von Romeos Lippen aufgeküßt ward, und sich in jugendlicher Pracht entfaltet. Sie hat weder aus weltlichen noch aus geistlichen Büchern gelernt was Liebe ist; die Sonne hat es ihr gesagt und der Mond hat es ihr wiederholt, und wie ein Echo hat es ihr Herz nachgesprochen, als sie sich nächtlich unbelauscht glaubte. Aber Romeo stand unter dem Balkone und hat ihre Reden gehört, und nimmt sie beim Wort. Der Charakter ihrer Liebe ist Wahrheit und Gesundheit. Das Mädchen atmet Gesundheit und Wahrheit, und es ist rührend anzuhören, wenn sie sagt:

Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht,
Sonst färbte Mädchenröte meine Wangen
Um das, was du vorhin mich sagen hörtest.
Gern hiel't ich streng auf Sitte, möchte gern
Verleugnen, was ich sprach: doch weg mit Förmlichkeit!
Sag', liebst du mich? Ich weiß, du wirst's bejahn,
Und will dem Worte traun; doch wenn du schwörst,
So kannst du treulos werden; wie sie sagen,
Lacht Jupiter des Meineids der Verliebten.
O holder Romeo! Wenn du mich liebst:
Sag's ohne Falsch! Doch dächtest du, ich sei

Zu schnell besiegt, so will ich finster blicken,
Will widerspenstig sein, und nein dir sagen,
So du dann werben willst: sonst nicht um alles.
Gewiß, mein Montague, ich bin zu herzlich;
Du könntest denken, ich sei leichten Sinns.
Doch glaube, Mann, ich werde treuer sein
Als sie, die fremd zu tun geschickter sind.
Auch ich, bekenn' ich, hätte fremd getan,
Wär' ich von dir, eh' ich's gewahrte, nicht
Belauscht in Liebesklagen. Drum vergib!
Schilt diese Hingebung nicht Flatterliebe,
Die so die stille Nacht verraten hat.

Romeo und Julia

und

das dramaturgische Problem des Stücks.

von Eugen Kilian.

Der süße Liebessang von Julia und ihrem Romeo gehört von jeher zu den meistgespielten Stücken des großen Dichters. In Deutschland taucht es erstmals 1604 im Spielplan der englischen Komödianten auf. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat Christian Felix Weiße daraus ein bürgerliches Trauerspiel nach dem rührseligen Geschmack seiner Zeit zurechtgezimmert (1768). Gotter und Benda haben darauf ein damals sehr beliebtes Singspiel aufgebaut (1779). Von einer Aufführung des Shakespearschen kann aber erst die Rede sein, seit Goethe es 1811 in seiner Bearbeitung auf das Weimarer Theater gebracht hat. Auch darin ist dem Originale noch schlimme Gewalt geschehen. Denn Goethes klassizistische Kunstanschauung vermochte dem bunten Barock der Shakespearschen Welt nicht völlig gerecht zu werden. Sein Sinn sträubte sich gegen die kühne Vermischung realistisch-humoristischer Elemente mit der phantastischen Tragik des Gedichtes. So büßten namentlich die „possenhaften Intermezzisten" des Mercutio und der Amme einen guten Teil ihres charakteristischen Gesichtes ein. Die Form wurde überall geglättet; anstelle der lebendigen realistischen Eingangsszene trat ein opernhafter Chor der Dienerschaft, im letzten Akt wurde ein umfangreicher Bericht des Pagen über Julias Bestattungsfeier eingelegt, die wichtige Versöhnung der Väter über den Leichen der Kinder getilgt. Goethes Bearbeitung hat von Weimar auch auf viele andere Bühnen übergegriffen. In Berlin wurde sie bis 1849 gespielt. In manchen Punkten hat sie einen dauernden Einfluß auf die Bühnengestaltung des Stückes ausgeübt. Vor allem in der Anordnung des vierten Aktes. Hier erschien nach dem Abschied der Liebenden und den folgenden Szenen mit den Eltern und der Amme in Julias Gemach Pater Lorenzo, der in bewunderungswertem Ahnungsvermögen den Schlaftrunk sogleich mitbrachte: Julia schloß den Akt mit ihrem großen Monologe — „Dies trink' ich dir!" Alles übrige, die prachtvollen Szenen an Julias vermeintlicher Leiche, wurde getilgt — ein übles Beispiel, das bis heute für viele Theater maßgebend geblieben ist.

Wohl suchten sich einzelne Bühnen von dem Vorgang Goethes zu befreien. Als erster brachte Schreyvogel das Stück 1816 in einer neuen Bearbeitung auf das Wiener Burgtheater. Auch die fußte in vielen Punkten noch auf Goethe, setzte aber doch in einer ganzen Reihe von Einzelheiten das Original erstmals in seine Rechte. Einen bedeutenden Schritt weiter tat die Dresdener Erstaufführung von 1823, die unter Tiecks geistiger Führerschaft stand, und Immermanns Düsseldorfer Inszenierung von 1836. In beiden wurde eine ziemlich treue Wiedergabe des unveränderten Originales geboten. Es bedeutete dramaturgisch keinen Fortschritt, daß in Dresden die Tiecksche Einrichtung 1847 durch eine neue Bearbeitung des damaligen dortigen Dramaturgen Gutzkow ersetzt wurde. Sie gab wertvolle Errungenschaften jener älteren Aufführung, so die Schlußszenen des vierten Aktes an Julias Leiche, wieder preiß, verbesserte jene aber insofern, als sie die Zusammenkunft der hilfesuchenden Julia mit dem Pater — hier war Tieck, der seine Heldin in Dresden nicht zur Beichte gehen lassen durfte, der Anordnung Goethes gefolgt — an den ihr gebührenden Schauplatz, in Lorenzos Zelle verlegte. Im übrigen suchte er, mehr oder minder geschickt, das szenische Gefüge des Stückes zu vereinfachen, beging dabei aber den stimmungmordenden Mißgriff, den Abschied der Liebenden nach der Brautnacht mit der vorangehenden Szene im Hause Capulets auf einen Schauplatz, eine offene Halle in diesem, zusammenzulegen. Anstelle der beiden schroffen Gegensätze, der freien und willkürlichen Umbiegung des Stückes durch Goethe in klassizistischem Sinn und der den Intentionen der Romantik entsprechenden beinahe unveränderten Wiedergabe des Gedichtes durch Tieck und Immermann war eine gewisse mittlere Linie getreten: eine Bühnenbearbeitung, die das Original in der Hauptsache nur szenisch und technisch den veränderten Bedingungen der modernen Bühne anzupassen suchte. Ungefähr denselben Weg beschritten die Bühneneinrichtungen von Eduard Devrient und Wilhelm Oechelhäuser, der erstere in der Hauptsache mehr die Linie Goethe-Schreyvogel innehaltend, Oechelhäuser insofern verdienstliche neue Wege schreitend, als er verschiedene Szenen, die der traditionellen Kürzung bis dahin zum Opfer gefallen waren, u. a. die Auftritte an Julias vermeintlicher Leiche, erstmals wieder herstellte. An die Bestrebungen der Romantiker knüpfte

neuerdings zum erstenmale wieder Jocza Savits an: die von ihm ins Leben gerufene Münchener Shakespeare-Bühne gab ihm die Möglichkeit, das Stück in einer für die neunziger Jahre sehr verdienstlichen Inszenierung völlig unverändert und unverkürzt ohne Zuhilfenahme irgend einer Bearbeitung zu spielen. Auf die große Masse der Bühnen hat diese Aufführung keinen Einfluß geübt. Erst Reinhardt hat neuerdings, in dem Reichtum der dekorativen Ausstattung freilich ganz andere Bahnen betretend, wieder eine ziemlich unveränderte Aufführung des Originales gewagt.

Kaum ein anderes Stück des Briten ist für die beiden grundsätzlich so verschiedenen Wege, die die heutige Shakespeare-Inszenierung einzuschlagen vermag, so lehrreich wie „Romeo und Julia": Anpassung an die moderne Dekorationsbühne durch eine sog. Bühnenbearbeitung, die darauf ausgeht, den szenischen Apparat möglichst zu vereinfachen, d. h. die Zahl der Verwandlungen auf das denkbar kleinste Maß zu beschränken, oder aber eine Wiedergabe des unveränderten Originales, die mit dem bunten Wechsel seiner zahlreichen großen und kleinen Szenen eine besonders geartete leicht bewegliche Bühneneinrichtung bedingt. Bei der Wahl des ersten Weges ist es möglich — so geschieht es auch vielfach, namentlich an mittleren und kleinen Bühnen — die Zahl der Ortsveränderungen in ganz verständlicher Weise zu vermindern. Der ganze erste Akt, mit Hereinziehung der Balkonszene, kann unter Umständen auf zwei Schauplätzen erledigt werden: Straße vor Capulets Haus, hier werden die drei Straßenszenen dieses Aktes, 1, 2 und 4 mit geringer Schwierigkeit aneinander gereiht. Dann ein halb als Hof, halb als Garten gedachter Platz hinter dem Hause mit anschließendem Balkon: hier spielt das Gespräch zwischen Julia und ihrer Mutter (I, 3), die ganze Ballszene (I, 5), die im südlichen Klima zur Not in den abendlich beleuchteten Garten verlegt werden kann, endlich nach einigen vermittelnden Zwischenspielen (Auslöschung der Lichter etc.) die beiden ersten Szenen des zweiten Aktes, Mercutios Beschwörung des verloren gegangenen Romeo und die Balkonszene. Der zweite Akt zeigt als einheitlichen Schauplatz eine Straße, die auf der einen Seite an Lorenzos Klause mit Vorgärtchen grenzt. Hier spielen die beiden Lorenzo-Szenen (II, 3 und 6), Mercutios und Romeos Begegnung mit der Amme (II, 4), und in unmittelbarem Anschluß die große Straßenszene des dritten Aktes (III, 1) mit Mercutios Tod und Romeos Verbannung. Der dritte Akt umfaßt auf zwei Schauplätzen die Szene in Capulets Haus („Hinab du flammenhufiges Gespann", III, 2) und die Szene in Lorenzos Zelle III, 2) die da und dort wohl auch auf den Straßenplatz des vorigen Aktes verlegt werden mag. Der vierte vereinigt traditionsgemäß die Szenen in Julias Schlafgemach vom Abschied der Liebenden bis zum Schlaftrunk-Monolog, der fünfte bringt mit Ausfall der kurzen Zwischenszenen die Auftritte in Mantua und die abschließenden Kirchhofszenen.

Durch die Radikalkur einer solchen Bearbeitung wird das erstaunliche Kunststück möglich, die 24 Szenen des Originals auf deren 8 für die Bühnen zurückzuführen; sie erheischen zur Not nicht mehr als 6 verschiedene Dekorationen. Der zweite und vierte Akt spielen ohne Ortswechsel durch, die übrigen drei verlangen je eine Verwandlung — eine Einfachheit der szenischen Anordnung, die für mittlere und kleine Bühnen in der Tat verlockend ist. Daß dies Verfahren trotzdem hart an das streift, was man Barbarei nennt, ist nicht zu leugnen. Abgesehen von der Tilgung einiger wertvoller Szenen wird die Stimmung an verschiedenen Stellen in bedenklichster Weise geschädigt. Die Balkonszene verliert einen guten Teil ihres intimen nächtlichen Reizes, wenn sich an demselben Schauplatz kurz vorher die lärmenden Szenen des Ballfestes abgespielt haben. Dasselbe ist der Fall mit den Lorenzo-Szenen des zweiten Aktes, wenn sie aus der friedlichen Abgeschlossenheit des Klostergartens oder der Zelle auf die offene Straße gezerrt werden, wo Mercutio mit der Amme seine Späße treibt. Viele der feinsten und köstlichsten Reize der Dichtung, der bunte Wechsel, die kunstvolle Kontrastierung der vielen kleinen und großen Szenen, das ganz Besondere und Eigentümliche der Shakespearschen Kunst wird durch eine derartige Zusammenlegung der Schauplätze zugrunde gerichtet.

Man erinnert sich beispielsweise an den vierten Akt mit den wundervollen Gegensätzen seiner Szenenfolge: als Julia den Entschluß ihrer Eltern, sie mit dem Grafen Paris zu vermählen, erfahren hat, eilt sie in ihrer Herzensnot zu Bruder Lorenzos Zelle, wo sie den Rettung und Verderben bringenden Schlaftrunk in Empfang nimmt. In wirksamem Kontraste zu dem unheilschwangeren Ernste dieser Szene folgt der Auftritt im Hause, wo der alte Capulet, durch die doppelsinnige Antwort seiner Tochter beschwichtigt, in rosiger Festlaune die

Vorbereitungen zu der bevorstehenden Hochzeit betreibt. An die fröhlichen Schlußworte des polternden Alten:

„Gut, ich will selber gehen zum Grafen Paris, um ihn anzutreiben, auf morgen früh: mein Herz ist mächtig leicht, seit dies verkehrte Mädchen sich besonnen" —

an diesen heitern Schlußakkord reihen sich die düstern Klänge von Julias Monolog, die einsam in ihrem Schlafgemach mit Lorenzos Trank die Schauer des Todes in ihre Seele trinkt. Und abermals ein wirkungsvoller Gegensatz: die humoristisch angehauchte Szene, wo Capulet und die Amme in emsigem Eifer die Rüstungen zu dem Feste betreiben. Mitten aus dem Festestrubel sieht sich der Zuschauer wieder in Julias Schlafgemach versetzt. Als die Amme die Schlafende wecken will, findet sie diese in kalter Totenstarre: anstatt Hochzeitsjubel — Totenklagen. Dem Bräutigam, der die Braut zu holen gedenkt, muß Capulet die Worte entgegenrufen:

„O Sohn! die Nacht vor deiner Hochzeit buhlte der Tod mit deiner Braut"

und während die Trauerklagen an der Bahre verklingen, ziehen die Musikanten auf und wechseln heitere Scherzworte an der Stätte des Todes.

Wie hier so zeigt auch sonst das unveränderte Original erlesene Reife, die durch jeden dramaturgischen Eingriff verloren geht. Der heutige Spielleiter sieht sich also vor die Wahl gestellt: entweder eine leicht bewegliche Bühne, die es gestattet, die bunte Szenenfolge des Originals ohne jede wesentliche Aenderung hintereinander abzuspielen, oder aber die hergebrachte Dekorationsbühne, die den Kompromiß gewisser szenischer Vereinfachungen nach dem Muster vorhandener Bearbeitungen unentbehrlich macht. Auch auf diesem zweiten Wege ist es möglich, wenigstens die schlimmsten Geschmacklosigkeiten mancher dramaturgischen Pfannenflicker zu vermeiden.

Richard Wagners Bühnenreform-Versuch von 1848.

von Professor Richard Sternfeld.

II.

Nachdem Wagner in seinem Organisationsplan die Verfassung des Sächsischen Nationaltheaters entworfen hat, erörtert er das Verhältnis der übrigen sächsischen Theater zu der Dresdener Hofbühne. Scharf wendet er sich gegen den Grundsatz, daß jede dieser kleinen Bühnen Anspruch auf Unterstützung durch den Staat habe. Der Zuschuß des Landes würde nur nutzlos vergeudet werden, statt daß alle Mittel für Konzentration der geistigen Genüsse verwandt werden. Und diese kann nur in der Förderung der Dresdener Hauptbühne bestehen, vor der alle anderen zurücktreten müssen. In seine Blüte muß der Sachse seinen Stolz setzen; jeder Besuch der Hauptstadt bietet ihm Gelegenheit, sich an der künstlerischen Ehre seines Vaterlandes zu beteiligen, auf die gleiche Stellung seiner kleinen Provinzialbühnen muß er verzichten. Doch, wie soll es mit Leipzig stehen? Das dortige Theater ist bisher von der Stadt Leipzig allein unterstützt worden, aber bei allem Rühmlichen hat sich doch das Uebel nicht vermeiden lassen, das von den Theatern unzertrennlich ist, die ihre Subsistenzmittel allein in ihren Einnahmen finden: die Forderungen der höheren Sittlichkeit und Intelligenz können erfolgreich gegen einen Privatunternehmer nicht geltend

gemacht werden, der für sein Risiko nur durch die Aussicht auf Gewinn entschädigt werden kann, den er sich auf jede Weise zu sichern berechtigt glaubt. Kann der Staat dem Leipziger Privatunternehmer die Aufführung trivialer Possen verbieten, sobald diese ihm den Zudrang der großen Masse schaffen? Nein, folglich muß der Staat auch die Leipziger Bühne durch Geldzuschuß zu einem staatlichen Institut erheben, indem er aus der jährlichen Dotation von 40000 Talern 10000 an Leipzig gibt.

Passen diese Ausführungen wiederum nur auf Sachsen, so bieten sie doch noch genug des allgemein Gültigen. Für Wagner steht der Satz fest: jedes private Bühnenunternehmen muß notwendig, um zu bestehen, Zugeständnisse an den schlechten Geschmack der Menge machen. Das kann nur durch Verstaatlichung der Theater vermieden werden: durch seine Aufsicht und seine Dotierung kann der Staat den künstlerischen Zwang zur Veredlung der Bühnen ausüben. Das ist seine Pflicht.

Wenn nun aber die kleinen Städte, und selbst Chemnitz, keinen Anspruch auf stehende Theater haben, sollen sie etwa durch Wanderbühnen entschädigt werden? Wagner verneint das energisch, indem er auf den Tiefstand und die verderbliche Wirkung dieser Institute hinweist, deren Ueberwachung nicht durchzuführen ist. Sie müssen verboten werden. Damit aber diese Kleinstädte nicht ohne Theater bleiben, hat Wagner schon einen Plan fertig: seine Theaterschule.

Eine Theaterschule ist für ihn ein wesentliches Glied seiner ganzen Organisation. Das Fehlen einer solchen war bisher ein Hauptmangel der Nationalbühne, die gezwungen war, ihren Ersatz an Schauspielern sich von überallher zu suchen, statt sich selbst einen guten Nachwuchs heranzuziehen. Das Auffinden geeigneter Talente war dem Zufall überlassen; da nirgends etwas für ihre Heranbildung geschah, waren sie selten und kostspielig, der eigentliche Virtuos fast unbezahlbar.

Die Organisation einer Theaterschule ist demnach ein Bedürfnis der Nationalbühne. Junge Männer von 16 und Mädchen von 14 Jahren können sich zur Aufnahme melden; werden sie aufgenommen, so müssen ihre Angehörigen sie drei Jahre in Dresden unterhalten; Unterricht und Mittel zur Entwickelung ihrer Fähigkeiten empfangen sie vom Staate. Nach drei Jahren bekommen sie, wenn ihre Begabung erwiesen, ausreichenden Gehalt, sehr Begabte auch schon von Anfang an Unterhalt, wenn ihnen die Mittel fehlen.

Das Lehrpersonal besteht aus Lehrern, die der Direktor aus dem Personal auswählt, aus einem Tanzmeister und aus einem Lehrer der Aesthetik, Kunst und Poesie, den der Gesamt-Verein gegen festes Gehalt bestellt. Er hält öffentliche Vorlesungen vor dem gesamten Personal, um besonders auch die Schüler geistig zu heben.

Die Heranbildung der Schüler erfolgt in drei Klassen. Nach der Aufnahme kommt der Zögling in die 3. Klasse zum Elementarunterricht. Nach einem halben Jahre wird jeder nochmals vom Gesamt-Lehrpersonal geprüft; der nunmehr endgiltig Aufgenommene wird noch ein halbes Jahr unterrichtet, bis er in die 2. Klasse kommt. Hier bleibt er 2 Jahre; nur besonders Befähigte dürfen schon vorher in die 1. Klasse

versetzt werden. In der 1. Klasse muß der Zögling bereits zum praktischen Schauspieler ausgebildet sein, so daß er auf der Uebungsbühne jede seiner Individualität zusagende Rolle zur Zufriedenheit der Lehrer durchführen kann. Hat er diese Fähigkeit nicht erworben, so bleibt ihm, wenn er Sänger ist, der Eintritt in den Chor übrig; sonst muß er entlassen werden.

Da nun nichts so wichtig für den Zögling ist wie die Erprobung seiner Leistungen vor einem wirklichen Publikum, so muß man ihm dies verschaffen. Von dem des Hoftheaters kann man nicht verlangen, daß ihm die Anfänger vorgeführt werden; somit bleiben die kleineren Theater. Diese aber müssen unter der Aufsicht des Direktors stehen, damit der Einfluß der Schule gerade jetzt bei den Anfängern noch weiter ausgeübt werden kann. Und daher solle dem Direktor die Befugnis zustehen, Wanderbühnen zu bilden, in denen die Anfänger Verwendung finden sollen. Der Direktor darf diesen Wandertheatern nach seinem Ermessen Vorsteher geben, die die Verantwortung für künstlerische Vorstellungen haben. Dort können sich die Zöglinge der 1. Klasse üben und erproben, auch schon ein Gehalt beziehen. Der Direktor oder sein Vertreter wird häufig den Aufführungen dieser Wanderbühnen beiwohnen, um zu sehen, welche Zöglinge am besten geeignet sind, in die beiden Hoftheater von Dresden und Leipzig übernommen zu werden. So wird ein junger Nachwuchs herangezogen und den Haupttheatern ein Stamm guter und wohlfeiler Kräfte zugeführt werden. Der Nutzen ist klar: das Theaterinstitut wird für ganz Sachsen zu einem organischen Ganzen, das sich aus sich selbst erneut. Ferner — Wagner spricht es mehrfach aus —: die Mißachtung des Schauspielerstandes, noch immer stark im Bürgertum, wird verschwinden, wenn die Grundbedingungen der Bühne auf denen der größten Bildung beruhen. Und endlich (was immer die Hauptsache): die Machtlosigkeit des Staates über die Provinztheater ist einer strengen Kontrolle gewichen, die ihn befähigt, Schlechtes fernzuhalten. Der Direktor des Haupttheaters hat es in der Hand, nur solche Stücke spielen zu lassen, die vor dem „Gesamtausschuß der Intelligenz" die künstlerische Billigung gefunden haben. Es wird nicht mehr, wie jetzt so oft, vorkommen, daß Opern und Stücke, die für den Rahmen der größten Pariser Theater berechnet waren, von kleinen Bühnen jämmerlich entstellt gegeben werden.

Wir bewundern aufs neue die praktische Bedeutung dieser Vorschläge. Nicht nur eine „Stilbildungsschule" — die Wagner ja noch 30 Jahre später für sein Bayreuther Festspiel geplant hat —, sondern auch eine veredelnde Einwirkung des Staates auf die Provinzialbühnen kann durch sie erreicht werden, und zwar durch dieselbe genial ersonnene Einrichtung.

Ein wichtiges Mittel zur Verbesserung des Theaters ist für Wagner ferner die Beschränkung der Zahl der Vorstellungen. Wenn jeden Tag in der Woche gespielt wird, müssen die Aufführungen leiden; sie werden ungenügend sein, es werden „Aushilfsvorstellungen" als Lückenbüßer eingeschoben werden, die den Besuchern das Wiederkommen verleiden. Wenn demgegenüber angeführt wird, daß in

Dresden die Fremden nicht wissen würden, wo sie abends hingehen sollen, wenn kein Theater spiele, so entgegnet Wagner mit der bittern Frage, ob das Theater eine bloße Unterhaltungsanstalt, etwa ein Surrogat für Kartenspiel u. dergl. sei? Das Handwerksmäßige müsse beseitigt werden, und das könne nur geschehen, wenn die Spieltage eingeschränkt würden. Die Einnahmen würden darunter nicht zu leiden haben, denn fünf gutbesuchte Vorstellungen brächten mehr ein als sieben mäßig besuchte.

Der zweite Teil des Entwurfes betrifft das ganze Institut der Musik, Orchester, Chor, Kirchenmusik usw. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß Wagner hier in seinem Fahrwasser ist und aus dem vollen Maß seiner Erfahrung schöpft. Wir können diesen Abschnitt übergehen, weil die Dresdener und Leipziger Verhältnisse heute nicht mehr zutreffen. Dennoch finden sich auch hier Bemerkungen, die allgemeine Bedeutung haben.

Zum Schluß faßt Wagner noch einmal zusammen, was der Zweck seines Entwurfes ist: die Veredlung des Geschmackes und der Sitten. Denn er ist der Ueberzeugung, daß ein frivoler Geschmack nicht ohne Einfluß auf die Sittlichkeit des Menschen bleiben wird. Die von Beethovens Musik Begeisterten werden tätigere und energischere Staatsbürger sein, als die durch Rossini und Donizetti Verzauberten. —

Wir haben nur kurz die wesentlichen Züge des Entwurfes Wagners skizziert. Wir sehen in ihm ein Glied in der Kette seiner zahlreichen Bemühungen zur Regeneration der Bühne. Unermüdlich, durch keine Enttäuschungen abgeschreckt, hat der Meister sein Lebelang an der Theaterreform gearbeitet. Wir müssen aber fragen, warum keine dieser Reformen, warum auch der Dresdener Entwurf von 1848, den wir betrachtet haben, keine Beachtung fand, sondern als „schätzbares Material" liegen blieb, ohne daß je der Versuch gemacht wurde, ihn zur Ausführung zu bringen? Die Beantwortung dieser Frage wäre ein langes und schmerzliches Kapitel aus der Geschichte der sogenannten deutschen Kunst. Sein Inhalt dürfte kurz mit Goethes Klage bezeichnet werden: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor." Aber eine zweite Antwort auf jene Frage lautet erfreulicher: Ohne das Versagen jener Reformbemühungen hätten wir nicht das Bayreuther Festspiel.

Die in Frankreich herrschende Idee, der Autor sei und bleibe die Hauptperson und habe alle wesentlichen Bestimmungen zu treffen, diese Idee, welche das französische Theater stets in Frische erhält, sie ist bei der Schauspielermehrzahl in Deutschland unbekannt, und der Mangel an praktischen Dramaturgen nährt diese dem Drama und dem Theater tödliche Vorstellung. (Laube).

Wölfe. Schauspiel in 3 Akten von Romain Rolland.

von Dr. Anne-Marie Mc isse.

Homo homini lupus.

Intuitiv ergriffenes Sein faßt des Dichters Gestaltungskraft in ein künstlerisch s Bild. In die Enge und Tiefe rein persönlichen Erlebens greift die formende Hand des einen, in die unbegrenzte Perspektive historischer Zusammenhänge und Gegebenheiten schaut das Auge des andern. Als unerschöpflich reiches, wirkungsfähigstes und doch zugleich sprödestes Material bieten sich der dramatischen Gestaltung im Stoffgebiet des Historischen die Zeiten revolutionärer Krisen, chaotischen Werdens. Geniale Schöpferkräfte nur vermögen solchen Stoff in seiner dinglichen und seelischen Fülle zu meistern, vermögen den Gluthauch seiner Atmosphäre in die Kühle reiner Form zu bannen. Kühne Entwürfe, wenig Vollendetes zeigt die Revolutionsliteratur.

Mit genialer Hand umriß der Deutsche Georg Büchner das Stoffgebiet der großen französischen Revolution in seinem Drama „Dantons Tod" (1835). Aber nicht zum geschlossenen Bau fügte sich ihm der gewaltige Stoff. Lose aneinander gereiht erscheint die Folge prachtvoll dramatischer Einzelbilder — das Ganze eine Skizze, der die Vollendung versagt blieb.

Mit weit geringerer künstlerischer Kraft formte in unseren Tagen der Franzose Romain Rolland, der Verfasser des vielgenannten Romans „Johann Christoph", das gleiche Motiv in dem Drama „Wölfe". Indem er den Stoff in einen ungleich engeren Rahmen projizierte, nahm er ihm die unendliche Weite der Perspektive, schuf aber gleichzeitig seiner begrenzten Kraft die Möglichkeit, ein gerundetes Bühnenbild, ein Ganzes zu gestalten. Nur gleiten dem Epiker während der Formgebung die eigentlichen dramatischen Motive aus der Hand; darüber täuscht auch das revolutionäre Pathos, darüber täuschen die oft allzu stark aufgesetzten grellen Bühnenlichter nicht hinweg. Die Dramatik verflüchtigt sich zur Stimmung, zum Teil zu unkünstlerischer Reflexion. Was bleibt, ist das seelische Bild, ist die psychologische Analyse. So mißlingt dem Epiker, was nur echte, ganz starke dramatische Gestaltungskraft hätte leisten können.

Die entfesselten Leidenschaften des Revolutionsschreckens, Kanonendonner, Schlachtengebrüll, Todesröcheln und Blutdunst formen die grausige Atmosphäre des Stückes.

Der Schauplatz ist das von den französischen Revolutionstruppen besetzte Mainz, das die preußischen Heere umklammern und das Custine preisgab. So lauert der Tod draußen, die körperlichen und seelischen Kräfte von Führern und Truppen zu äußerster Kraftentfaltung spannend; was sie alle trägt, jeden einzelnen nach seiner besonderen Eigenart und Auffassung begeistert, ist die Idee, die große, gemeinsame des Vaterlandes, des jungen republikanischen Frankreich. Aber furchtbarer noch lauert drinnen der Tod als bohrender, fressender Haß, als Haß zwischen den einzelnen Führern, zwischen Aristokrat und Plebejer, zwischen Wissenschaftler und Soldat. „Ohne den verächtlichen Feind, der uns umgibt, würden wir uns untereinander verschlingen wie eine Herde Wölfe, denen die Weide fehlt." Der Schrecken gebiert den Schrecken; der Schrecken verschlingt den Schrecken: Homo homini lupus.

Die in 24 Stunden zusammengedrängte Handlung klimmt in atembenehmender Steigerung jäh zur Höhe empor. Stärkste Spannung militärischen und revolutionären Erlebens wirken ineinander. So wird jene gewaltige Zeit in ihrer geschichtlichen Bestimmtheit lebendig; lebendig wird auch der Geist, der sie erfüllte und trug. Scharf umrissene Revolutionstypen erstehen in den einzelnen Führern: Teulier, der kaltegoistische Patriot, der nur wissenschaftlich erlebende, konstruierende Fanatiker der Idee, eine Robespierre-Natur, erscheint als Gegenspieler des Volksbeauftragten Quesnel, dessen einfach große, im tiefsten Innern patriotische Natur die vaterländische Idee in ihren Forderungen unmittelbar erfaßt und sie sicher behauptet. In scheußlicher Roheit erscheint die typische Revolutionsbestie, der ehemalige Schlächter Verrat, der Abgott der revolutionsberauschten Soldateska, in schärfstem Kontrast ihm gegenüber D'Oyron, sein Opfer, der lasterhafte Aristokrat der damaligen Zeit, den nur persönlicher, wütender Haß gegen die eigene Sippe in das Lager der plebejischen Revolutionäre trieb. Hinter diesen eigentlichen Trägern der Handlung steht die urteilslose, nur von Instinkten vorwärtsgetriebene, dumpfe und stumpfe Masse. Aus der Gesamtheit dieser Typen schaut uns ein furchtbares Menschenantlitz an, grausig in seiner mystisch-

dämonischen Wildheit und gleichwohl mit jenem Zug von Größe, den der Fortschritt geistig-sittlicher Kultur ihm durch die Jahrtausende aufprägte.

Im gleichen Raume entfaltet sich die Handlung. So gehen stärkste dramatische Motive für die unmittelbare Illusion verloren. Hinter der Bühne finden sie Gestaltung, als verblaßte Erinnerungsbilder nur werden sie wirksam, Reflexion beraubt sie häufig noch ihrer künstlerisch-bühnenmäßigen Wirkung. Der Epiker erzählt, analysiert; das Geheimnis echten dramatischen Schaffens bleibt ihm verborgen: Bilde, Künstler, rede nicht!"

Das Haßmotiv homo homini lupus bestimmt die äußere Handlung. D'Oyron wird verräterischer Verhandlungen mit dem feindlichen Oberbefehlshaber scheinbar überführt und in der sinnlos überstürzten Weise der Revolutionsgerichtsbarkeit zum sofortigen Tode verurteilt. Tatsächlich ist er in diesem Falle unschuldig, lediglich das Opfer des brüderlichen Hasses. Aber hinter ihm lauert sein anderer Todfeind: Verrat vernichtet mit teuflischer Bosheit die unwiderleglichen Beweise von D'Oyrons Unschuld. Dieser fällt, und mit sich reißt er in den Untergang den, der ihn mit leidenschaftlicher Hingabe an die Idee der Gerechtigkeit zu retten sucht: Teulier. Homo homini lupus.

Aber mit diesem Thema des Grauens gestaltet der Dichter gleichzeitig ein anderes von höchstem sittlichen Ernst: Die Staatsidee erscheint in ihrem strengen Forderungscharakter gegenüber den Eigenwünschen des Individuums. Die Träger dieser inneren Handlung sind Teulier und Quesnel. Leidenschaftlich kämpft ersterer für die Idee von Vernunft und Gerechtigkeit: „Die Gerechtigkeit gilt es. Der Gerechtigkeit wegen hat die Nation die Waffen ergriffen. An dem Tag, wo die Nation sie preisgäbe, würde sie nichts mehr sein als eine Tyrannenhöhle, wo wir das Beil tragen. Ein solches Frankreich zerbräche ich lieber mit meinen Händen." Und dieser kalte, eigensüchtige und wirklichkeitsfremde Fanatismus der Vernunft gefährdet die Nation unmittelbar. Denn Teulier verlangt und erzwingt die öffentliche Entlarvung des Verbrechers, als dieser von glänzender, todesmutiger Waffentat zurückkehrt, getragen von der ekstatischen Liebe seiner siegberauschten Truppen. Verrats Verurteilung würde Aufruhr im Heere, würde so vielleicht den Untergang der eingeschlossenen Besatzung bedeuten, die Nation auf das schwerste gefährden. So wird Teulier schuldig.

Das Vaterland aber wird gerettet, die Staatsidee triumphiert; den blassen Gedanken überwindet die lebendige Wirklichkeit. Und sie fordert ein anderes, verlangt in diesem kritischen, über Wohl und Wehe der Nation entscheidenden Augenblick das Opfer der abstrakten Tugend, die Preisgabe des Unschuldigen. Zur wahren Größe erhebt sich Quesnel, eigene Ehre opfert er der höheren Forderung der Allgemeinheit. „Schmach auf meinen Namen; aber das Vaterland sei gerettet."

Wahrlich, nicht in leuchtender Reinheit triumphiert die Idee der Allgemeinheit; düster und drohend tritt sie hervor aus dem Hintergrund der Schuld:

„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."

August Böckstiegel

von Professor Dr. F. Bock.

Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was er zu ihm sprechen werde.
Schopenhauer.

Eines Tages im Jahre 1889 wurde auf einem Bauernhofe bei Werther ein Junge geboren. Nach einer Kindheit in Feld und Wald und Wiese und nachdem die Volksschule durchgemacht war, führte ihn ein dunkler Drang zu einem handwerklichen Malermeister in Bielefeld, wo er Technisches von der Pike auf lernte. Der dunkle Drang, gepaart mit zäher Energie, führte ihn weiter auf die Städtische Handwerkerschule (im neuen, guten Sinne des Wortes, der zugleich der gute alte ist), wo ihm sein Lehrer Godewols die technischen Mittel im vollen Umfange in die Hand gab, ohne Auffassung und Stil beeinflussen zu wollen und — zu können. Ein dritter Lehrer, Gußmann in Dresden, hatte nichts mehr zu geben, war eher eine Gefahr, als eine Förderung, ja der Schüler übertraf den Lehrer an Begabung und Bedeutung, wie man schon in der vorigen Herbstausstellung sah, wenn man etwa Gußmanns französelnde Frau mit Fruchtschale und Böckstiegels mächtig eindrucksvolle, genialisch urwüchsige und lebendige, im Felde gemalte russische Flußlandschaft verglich. Die Urwüchsigkeit und Stärke dieses Talentes, die seinen

Lehrern Thiele und Godewols sofort klar war, macht überhaupt alle Lehrer zu lediglich biographischen Faktoren. Wir haben ja nun schon eine ganze Reihe einheimischer Talente: Ellermann, Stenner, Kramme, Landwehrmann, Kottenkamp, Lewerenz, Tuxhorn, Schabbon usw. Dieser aber überragt sie alle. Noch mehr, Böckstiegel ist das überhaupt stärkste bildkünstlerische Talent, das Westfalen in Jahrzehnten hervorgebracht hat. Darum muß es der dringende Wunsch der Kunstfreunde sein, ihn bald von Dresden, das gar keinen geistigen Anspruch auf ihn hat, losgelöst und in seinem weiteren Schaffen dauernd auf der heimatlichen Scholle zu sehen. „Der Maler soll einsam sein" sagte Leonardo da Vinci. Es wäre jammerschade, wenn die künstlerischen Gefahren der Großstadt, besonders jene, die in den großen Ausstellungen liegen, in dem vielen Sehen von Kunstwerken Anderer, den prachtvoll starken Erdgeruch dieser Kunst verflüchtigten, oder wenn ihn gar die welsche Einflußwelle von Westen oder die slavische von Osten erfaßte. Sah ich doch jüngst grade in Dresden in einem übel neuakademischen, neuklassizistischen Bau eine Ausstellung des verslavten Malers Nolde, die höchst bedenklich stimmen mußte.

In dieser Ausstellung weht frische, gesunde Teutoburgerwaldluft. Sie zeigt weit umfassendere Proben von Böckstiegels Wollen und Können, als die vorjährige Herbstausstellung. Die Stärke seines Talentes bedingt auch die starke und spezifische Modernität seines Stiles und spricht sich umgekehrt darin aus. Das begreift in sich ein Doppeltes: schöpferische Selbständigkeit der Formensprache, ganz unmittelbar aus Natur und Phantasie — das ist viel schwerer und seltener, als Laien ahnen — und ein Sehen und Empfinden, einen bildkünstlerischen Stil, der ganz lebendige Gegenwart ist, ja noch mehr, hier drängt eine stürmische künstlerische Leidenschaft in die Zukunft, die das große Talent stets vorahnt, vorempfindet, der Masse der nichtkünstlerischen Durchschnittsmenschen vorlebt und vorgestaltet.

So ist Böckstiegel Expressionist und kann nichts Anderes sein. Er kann nicht Impressionist, d. h. Naturalist, sein, weil das die Kunst von gestern ist; er kann auch nicht Kubist sein, weil das, in der Hauptströmung wenigstens, keltisch-französisch ist, und nicht Futurist, weil das romanisch-italienisch ist. Er ist ein germanischer, ein deutscher Ausdrucks-Künstler. So heißt ja die einfache, gute deutsche Uebersetzung des leider wieder fremdsprachlichen Fachausdruckes. Dieser ist um so unbegründeter, als grade germanische Genies den Wechesel der Grundanschauung herbeigeführt und die neue Auffassung am Bedeutendsten vor aller Welt Augen gestaltet haben, nämlich der Deutsche Hodler, der Norweger Munch und der Niederländer v. Gogh — und zwar in den entscheidenden Anfängen schon vor einem Menschenalter, um 1890. So eigenartig schieben sich oft die Dinge der lebendigen Entwicklung in- und übereinander.

Was heißt das nun „Ausdruckskunst?" Böckstiegel selbst sagte in den wenigen schlichten Worten, mit denen er die Ausstellung eröffnete: „Das expressionistische Bild sucht die Seele und will suchende Seelen." Diese Seele spricht aus Werken, wie dem in Mimik und Geste so starken Bilde „Meine Eltern" (Nr. 310), dem „Landwehrmann im Osten" (Nr. 125), „In Ruhestellung" (Nr. 12), „Männlicher Kopf" (Nr. 251), „Der gebrochene Soldat" (Nr. 27), „Klage der Frauen" (Nr. 1), „Der Tod im Lazarett" (Nr. 3) zu jedem Willigen, besonders zu allen, die jung sind und wirkliche, in ihrer Zeit und nicht gegen ihre Zeit lebende Gegenwartsmenschen.

Dieser allgemeine Gegensatz der heutigen Ausdruckskunst zur gestrigen Eindruckskunst (Impressionismus) ist leicht zu fassen. Zugleich handelt es sich aber, wie bei aller Kunstentwicklung, nicht nur um Wechsel und Gegensatz der Weltanschauung und des allgemeinen Zeitempfindens: Idealismus gegen Realismus, Seele gegen Materie, sondern zugleich auch um spezifisch bildkünstlerische Entwicklungsnotwendigkeiten und Tatsachen, die es zu sehen und zu empfinden gilt. Der Naturalismus des 19. Jahrhunderts, dessen größter, genialer Vertreter Menzel ist, und die besondere Form des malerischen Naturalismus, die der französische Impressionismus darstellt, stellten notwendig aus ihrer Zeit heraus und dazu im Kampfgegensatz gegen den Akademismus die Natur an die erste Stelle und den Menschen, namentlich den inneren Menschen, an die zweite. Sie holen gewissermaßen die Kunst aus der Natur in den Menschen hinein. Ebenso notwendig muß die heutige Kunst in einem umgekehrten Grundverhältnis zur Natur stehen, die Kunst aus dem Menschen in die Natur hineingießen, d. h. stilisieren und sehr stark stilisieren. So verändert auch

Böckstiegel bewußt, in verschiedenen Stärkegraden, die optische Erscheinung der Natur, um vor Allem, wenn auch von der Naturanschauung aus und im Zusammenhang mit ihr, das auszudrücken, was ihm die Hauptsache ist, den inneren, seelisch-geistigen Menschen. Er will das Wirkliche, Natürliche im landläufigen Sinne nicht, und Du hast kein Recht, es von ihm zu verlangen, lieber Leser und Betrachter! Diese Hauptsache drückt nun Böckstiegel nicht nur mit Mimik und Geste aus, wie etwa der Schauspieler, sondern auch mit anderen, spezifisch bildkünstlerischen Mitteln.

Das führt zu einem zweiten notwendigen Gegensatz der heutigen Kunst zur gestrigen im Verhältnis des Künstlers zu Licht, Farbe und Linie. Fast alle schöpferische Malerei des 19. Jh. und besonders der französische Impressionismus (und was ihn in Deutschland nachahmte) machte das Licht zum Problemträger, beruhte auf dem spezifisch Malerischen, Unbegrenzten, sah Lichtwerte der Farbe und farbige Flächen im tonig-atmosphärischen Ganzen, bei zugleich räumlich vertiefter Darstellung. Die Farbe kam erst an zweiter Stelle und die Linie war ausgeschaltet. Es sind hier einige Werke, in denen diese impressionistische, genauer neu-impressionistische Auffassung noch nachklingt. z. B. die Dampferszene (Nr 134), die Akte (Nr. 1 und 2). auch der Wald (Nr. 314). Dann aber sehen wir den Durchbruch der eigenen, neuen Auffassung eines die Farbe an die erste Stelle setzenden Kolorismus. Wenn ein deutscher Impressionist, wie der frühere Menzel, Wasmann, Blechen oder Rayski, oder ein französischer der Manetgruppe, z. B. die Landschaft „Werther" (Nr. 312), eine Dorfstraße in der grellen Mittagssonnenglut, gemalt hätte, so hätte das Licht den Gesamteindruck beherrscht. Bei Böckstiegel sind Licht und Schatten auch da, aber sie werden nun zurückgedrängt und übertönt von einer mächtigen, glühenden Farbigkeit. Wie alle selbständigen und starken Künstler ist Böckstiegel nun bestrebt, in einer ganzen Reihe von Bildern (Blumen, Mohnblumen, die Eltern, die Mutter, der Ziegenstall, der Bauernhof, der Bauer) diese für ihn wesentliche Farbigkeit zur höchsten Kraft und Lebendigkeit zu steigern; genau so, wie Rembrandt sein Licht und Helldunkel und seine Farbe (Nachtwache) oder Michelangelo (Medicikapelle) seine plastischen Bewegungsmotive mit Leidenschaft zur stärksten überhaupt möglichen Wirkung gesteigert hat. Das gilt es auch hiergegenüber der Farbe Böckstiegels und aller jüngsten Kunst zu verstehen. Hierbei spielen gelegentlich auch noch andere künstlerische Absichten mit, z. B. dekorative. So komponiert er in den Blumen (Nr. 318) und im Ziegenstall teppichartig mit den Farben in der Bildfläche. Böckstiegels starkes und sicheres dekoratives Empfinden offenbart sich auch in den charakteristischen, von ihm selbst geschaffenen, ausgezeichnet gestimmten Rahmen der Bilder. Die Farbe kann auch zu einem nach innen vertieften Gefühlsausdruck werden, womit der Stil eine mystische Note gewinnt (Bauernhof). Am stärksten ist dieser Farbensymbolismus im Mohnfeld (Nr. 317), dessen Inhalt das blühende Leben in Natur und jungem Menschentum ist. Gerade in seiner ungewohnten Neuheit und dem hohen Grade des optischen Lebens ist dieses Bild besonders bedeutend. In einer glücklichen Stunde ist es sehr unmittelbar und frisch aus der künstlerischen Intuition geflossen. Das Abkürzungsmotiv des Kopfes (ohne Körper) ist dabei auch nur eine Form der Stilisierung, wie in vielen anderen Werken (z. B. Eltern, Bauer) die Steigerung des Maßstabes im Verhältnis zur Bildfläche.

Einer der wichtigsten Faktoren in Böckstiegels Kunst ist endlich die graphische Linie. Wer ihre Sprache nicht versteht, versteht den ganzen Künstler nicht; hier haben wir den besten Ausgangspunkt zum Verständnis seines ganzen Schaffens. Handzeichnungen sind ja allemal als erste, unmittelbarste Niederschrift der künstlerischen Gedanken besonders charakteristisch und lebendig, daher die Augenweide der feinsten Kenner. Böckstiegels Schwarzweißzeichnungen zeigen nun aber nicht nur ein besonderes hohes Können in der Sicherheit, Lebendigkeit und Ausdruckskraft des Striches, sondern seine künstlerische Konzeption geht ganz wesentlich von dieser graphischen Linie aus. Deutlich verkünden es die farbigen Zeichnungen, die nicht etwa malerische Aquarelle sind, wie die der englischen Schule, sondern Feder-Pinsel-Zeichnungen in der Art Dürers. Die Linie ist das Erste, das da sein muß, die Farbe erst das Zweite, das allenfalls auch fehlen könnte. In beiden Gattungen von Zeichnungen sehen wir ganz hervorragende Blätter, die den Bildern völlig ebenbürtig sind. Es ist deshalb freudig zu begrüßen, daß für die Städtische Sammlung auch drei Zeichnungen (Männlicher Kopf und Krieger im Stahlhelm) erworben wurden.

Von hier aus versteht man auch sofort, wie Böckstiegel zur Graphik im engeren Sinne, zum Holzschnitt kam, in dem er gleichermaßen mit der markigen Linie wie mit der dekorativen schwarzen und weißen Fläche wirkt.

Diese Linie des Umrisses wie der Binnenzeichnung in allen seinen jüngsten Werken hat nun noch eine besondere Bedeutung in seinem Gesamtstil. In diesem charaktervoll gradlinigen, kantigen und eckigen Lineament lebt optisch am sichtbarsten (dem Künstler ganz unbewußt) der von innen heraus erneuerte Geist der Gothik, der so überaus wichtig und bedeutsam ist in unserer ganzen jüngsten Kunst, soweit sie überhaupt noch eine schöpferische, weder vom alten Griechenland, noch vom heutigen Frankreich, Italien oder Slavien geknechtete Kunst ist. Was heute noch nach Wesen und Stil deutsche Kunst ist in Deutschland, ist voll vom Geiste der Gothik, im scharfen Gegensatze zum traurigen Verfall im neuen Klassizismus mit Einschluß aller Biedermeierei. Im Geiste der Gothik geschaffen ist hier auch das neue Körperideal der schlankgestreckten Akte (Nr. 1 und 2); echt gothisch, d. h. germanisch-deutsch, ist im ganzen Werke Böckstiegels diese Verbindung von Charakteristik und Ausdruck, von Mystik und antimaterialistischer, antirationalistischer Geistigkeit mit dieser charaktervoll nordischen Gesamtform. Durch die lebendige und geschlossen harmonische Vereinigung aller dieser Faktoren zeichnet sich besonders das Gemälde „Meine Mutter" aus, das deshalb für die Städtische Sammlung erworben wurde. Mit dieser rechtzeitig den jungen Künstler fördernden und rechtzeitig zugreifenden Erwerbung mehrerer Werke dieses großen, bodenständigen Künstlers ehrt die Stadt nur sich selbst, und die Zukunft wird ihr lebhaften Dank dafür wissen.

Nicht nur echt deutsche Kunst ist aber dieser Böckstiegel, sondern zugleich auch echte Heimatkunst. Hier haben wir nicht nur äußerlich, biographisch oder in den Stoffen, sondern innerlich, in Wesen und Stil niederdeutsch-westfälische Eigenart in dem Breiten und Schweren, Bedächtigen und Tiefen, festgewurzelt Zähen, charaktervoll Rauhen und Harten. Man denke nur an die Mundart mit dem charakteristischen harten g. So sind diese Bauern Böckstiegels im Wie charaktervolle Typen der roten Erde von selten elementarer Urwüchsigkeit.

Und doch eint sich diese Bodenständigkeit mit ganz Neuem, in die Zukunft Weisendem. Die Holzschnitte zeigen wohl am Deutlichsten einen Zug, in dem Böckstiegels Entwicklung nur ein Stück aus der Gesamtentwicklung unserer jüngsten Kunst ist. Vergleicht man etwa die Landschaft „Winter an der Wilna" (No. 120) mit den Holzschnitten des ersten Raumes (besonders No. 4, 1, 6, 10), so erkennt man eine Entwicklung vom Raumstil zum Flachstil. Aus innerer Notwendigkeit, denn diese Kunst ist so wenig „primitiv", d. h. eine in den Mitteln kindliche Urkunst, wie die form- und geistesverwandte frühgothische Kunst. Diese Wendung zu einem neuen Flachstil, d. h. zur Verneinung der optischen Illusion der Wirklichkeit, bedeutet eine noch weit stärkere Umwälzung, als die vom Naturalismus zur Stilisierung. Sie bedeutet eine Epoche, einen ganz tiefen Einschnitt gegenüber der Kunst der ganzen letzten fünfeinhalb Jahrhunderte, eine wahre Weltenwende zu einem neuen Mittelalter. Mit eherner Notwendigkeit ging das ganze Zeitalter des Individualismus zu Ende, stieg das neue Zeitalter des Sozialismus herauf. Die wirtschaftlichen, politischen und allgemein geistig-seelischen Parallelen zum neuen Stile der Kunst dürften heute dem geschichtlich Gebildeten schon vollkommen deutlich sein.

Böckstiegel hat diese Entwicklung sehr schnell durchlaufen. Auch das ist ein Zeichen seines großen Talentes. „Stark" ist sein Lieblingswort vor seinen Werken. Und nur die Starken sind ja immer die, die lebendig mit ihrer Zeit mitschreiten, die in ihrer Zeit voranschreiten. Als einen solchen urwüchsig starken Pionier begrüßen wir Böckstiegel, von dem wir noch Großes erwarten dürfen, und diese Ausstellung. Der neue Kunstsalon Brinkmann (auch das ein erfreuliches Zeichen trotz aller Schwere der Zeit steigender Kultur) hat sich mit ihr vortrefflich eingeführt; möge er diese Höhe des künstlerichen Niveaus festhalten! —

Selbsterkenntnis ist für uns alle schwer zu haben, für Schauspieler doppelt schwer, denn sie müssen in Illusionen leben, um zu leben.

Erich Lossie.

W.H.H. Mit den Plastiken, die Erich Lossie auf der jüngsten Ausstellung der „Roten Erde“ zeigte, scheint der Künstler an einem für seine Entwicklung bedeutsamen Wendepunkt angelangt zu sein. Auf Grund des Dargebotenen glauben wir ihn auf einem zu freien Höhen führenden Wege emporsteigend und sehen deshalb eine unserer vornehmsten Aufgaben darin, ihn zu stärken und ihm behilflich zu sein.

In seiner Vaterstadt Bielefeld fing Lossie als Lehrling und Geselle der handwerklichen Bildhauerei an. Jahre hindurch hat er treu handwerksmäßig sein Gewerbe betrieben. An sich will das ja nun garnichts besagen. Im Grunde haben die großen Bildner und die kleinsten Handwerker die gleichen Aufgaben zu lösen. Erst das „Wie“ weist dem Einzelnen seinen Platz an bei den Schöpfern oder den Schaffern. Nicht das freigewählte Sujet oder das um seiner selbst willen ohne praktischen Endzweck verfertigte Werk macht den Künstler aus. Die konventionelle Manier, das Arbeiten nach bestimmten Schemen ist das Charakteristikum für den Handwerker. Das kraftvolle Suchen nach neuen Landen, das frische Gefühl unmittelbaren, inneren Lebens, Vergeistigung des Geschauten und eine mit unbefangenem Naturstudium gepaarte Idealität der Auffassung macht, ganz abgesehen von der notwendigen Vollendung des technischen Könnens, den Künstler. Sind diese Vorbedingungen erfüllt, dann entstehen Kunstwerke, ganz gleich, ob die führende Hand einem als Künstler oder als Handwerker abgestempelten Menschen gehört.

Hätte Lossie seinen Weg aus einer Steinmetzenhütte des 13. Jahrhunderts genommen, — er hätte leichter sich selbst gefunden. Die Handwerkerstuben unserer Zeit sind meist nichts weniger als Stätten höchster geistiger Produktion. Sensitive, feinkonstruierte Seelen, wie sie das Volk in großer Zahl hervorbringt, verkümmern dort schnellstens zu traurigen Verfertigern lebloser Gegenstände; starke, harte Kerle werden gar bald entweichen in die meist tausendmal beschwerlicheren Höhen der sogenannten „freien“ Künste.

Lossie gehört weder zu den Einen noch zu den Andern: in ihm verbindet sich eine sensitive, empfindliche, weiche Seele, eine verzweigte Feinnervigkeit, mit einer zähen, starrköpfigen, echt westfälischen Beharrlichkeit. So war er nicht der Mann, der verkümmerte und dessen Anlagen in der dicken Luft kleinbürgerlicher Geistesverfettung erstickten — war aber auch nicht der gänzlich unbekümmerte, kraftvolle Eisenmann, der mit einem starken Fußtritt die zähe, quabblige Masse zertretend mit einem Sprung neuen Boden gewinnt. Vielmehr mußte er sich langsam und beharrlich seinen Boden Schritt für Schritt nach oben erkämpfen. Mehrere Jahre hindurch stützte ihn bei seinem beschwerlichen Weg Peratoner, der damalige Meister der Bildhauerklasse an unserer Kunstgewerbeschule.

Mit seinen jüngsten Werken nun ist Lossie an einem Punkte angelangt, da jene klebrige Masse ihm die Fußsohle nicht mehr netzt und nur zuweilen ein Spritzer vergangenen Elementes den zurückgelegten Weg bezeichnet; mit einem Wort: er hat das Konventionelle, die Manier überwunden, steht jetzt, befreit von handwerklicher Enggeistigkeit im Kampfe mit künstlerischen Problemen, die seiner Manneskraft würdig sind.

Nun ist die gegenwärtige Zeit besonders gesegnet mit künstlerischem Kampf; denn ein Segen sind alle jenen starken reichdotierten Widerstände der breiten Schichten, die den Renaissancerummel vergangener Tage mit allen Fasern festhalten. Schon einmal war neuer Inhalt und neue Form als barbarisch „gotisch“, verschrieen. Hört die Menge erst auf zu lachen, fängt sie an sich, zu gewöhnen (und alle jene Vorgänge sind in bedeutendem Maße Angelegenheit der Gewohnheit) dann ist's mit dem Kampfe vorbei und eine reiche Kraftquelle ist somit versiegt: das Handwerk beginnt und mit ihm der Stillstand. Die Gefährlichsten aber sind jene, die schnell und rasch umlernen, die da Gott sagen, wenn sie Konjunktur meinen.

Erich Lossie hat sich jetzt endlich durchgerungen; mit seiner ganzen germanischen Schwerfälligkeit hat er sich hinauf gequält, hat sich trotz aller inneren Widerstände der eigenen empfindsamen Seele langsam durch die harte Kruste hindurchgeblüht. Ein knappes Dutzend von Plastiken meist kleineren Formats läßt seinen Weg deutlich erkennen.

In seiner Werkstätte an der Alleestraße steht ein Stier, mit kräftigen Schlägen herausgehoben aus einem Block, massig, ohne Detail . . . ein Kunstfreund findet sich, nimmt Anteil an dem Werk, es entstehen drei, vier neue Entwürfe; da, ein kleines Abirren vom Wege: ein nackter Frauenleib wird dem Tier aufgeladen, der Künstler fängt an zu komponieren, ändert die Pose ab, entscheidet sich endlich für den fünften oder sechsten Versuch und so entsteht ein abgerundetes Werk „Europa", das in seiner Fertigkeit hinter dem ersten Entwurf zurückbleibt.

Lossies Lieblingsthema ist der weibliche Akt. Da ist ein „knieendes Weib" in schlesischem Marmor, etwa in Seffners Stil gehalten; (dieses „Stil" sei Urteils genug). Die etwa 40 cm hohe Plastik ist besonders bezeichnend für Lossie; bei ihr handelt es sich nämlich um ein Blockexperiment. Wer aber stellt sich äußerlich unvorbereitet an den Stein? Der des Punktierens überdrüssige Feuergeist, der Unbekümmerte, den das abfliegende Stück nicht schert, der des kraftvollen Armes sich Freuende, Unbesonnene. Lossie aber in seiner schlichten Versonnenheit konnte so nicht zum Ziele kommen; sein Charakter bedingte hier den Kompromiß. Er wagte es nicht auf einen verschandelten Stein, er mußte auf alle Fälle sichergehen, er durfte Block und Werk nicht gefährden und blieb so auf halbem Wege stehen.

Umso feiner, freier aber wirkt er sich da aus, wo er in Ton vorbereitet. Langsam und sicher wägend und suchend. In rascher Folge entstehen Tag für Tag unter seinen Händen Frauengestalten, große und kleine und diese Arbeit am weiblichen Akt ist es, die ihm endlich die völlige Lösung bricht. Von Arbeit zu Arbeit fühlt er sich freier, er beginnt die Natur zu überwinden, mit seinem Geiste zu durchdringen, die Gebärde, der Tanz, die aus Haltung und Stellung lebendig hervorquellende Geistigkeit wird erreicht. Unzählige Ausführungen in Stein, Holz, Majolika legen Zeugnis von diesem Vorgang ab. Erwähnt seien zwei völlig durchgearbeitete leicht getönte Holzskulpturen: eine „dem Bade Zusteigende", und eine „Knieende". Hier bringt er nicht gänzlich Vollendetes, aber einer vollendeten, zufallsentkleideten Abgeschlossenheit Nahes.

Als er aber nun vor wenigen Monaten nach diesen Arbeiten neu ansetzt, da erheben sich zwei Akte, hoch aufgerichtete, streng stilisierte, völlig durchgeistigte, die Seele des Künstlers reif und klar wiederspiegelnde Figuren. Mit diesen beiden Akten hat Lossie sich losgerungen. Die Natur ist aufgesaugt, neu hineingegossen in formvollendete, stilreine, lebendige Leiber. Diese beiden letzten Werke, die noch unfertig auf die Ausstellung kamen, sichern Lossie eine Zukunft.

Auch als Portraitist hat sich Erich Lossie mit Glück versucht. Eine Büste Böckstiegels aus Vorkriegszeiten, eine Büste der Mutter in Kalkstein gehören hierher. Die Ausstellung brachte einen fein geformten Mädchenkopf, dessen gesenkte Lider, dessen sinnige Haltung, dessen weiche Züge als durchsichtige Maske über der Seele ihres Urbilds liegen. In dieser Arbeit offenbart sich Lossies feinnervige Empfindlichkeit besonders einleuchtend.

Die Lohnarbeit, die entsetzliche, Kraft, Nerven und Zeit verzehrende Lohnarbeit, die abzuschütteln ihm noch immer nicht vergönnt ist, wird Lossie nun nicht mehr gefährlich werden können. Er wird losgelöst und ohne sich Einengungen der Auftraggeber anzupassen, zeigen, daß auch Dienstarbeit in sich frei sein kann, wenn der Schaffende selbst innerlich frei ist.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, diesem Sohne unserer Stadt recht viele Möglichkeiten zu unabhängigem künstlerischen Schaffen zu erschließen, ihm die Lohnarbeit mehr und mehr entbehrlich zu machen und ihm den materiellen Spielraum zu verschaffen, ohne den wirkliche Kunst auf die Dauer nicht gedeihen kann.

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule

Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Erlauschtes Glück.

von Anton Wildgans.

Sprach das Weib: O, wie wir selig waren
In den wonneüberfüllten Jahren
Unsrer Liebe — jeder Tag ein Lied!
Ja, die Lieder sprangen wie die Quellen,
Nichts geschah, was nicht zu Klanges Wellen
Glücklich dir, dem Glücklichen, geriet.

Aber daß die Brunnen wieder fließen,
Brauchst du neues Suchen und Genießen;
Willst du Künstler bleiben, bleibe jung!
Mir vergönne, daß ich abseits schreite,
Kann allein, doch nie an deiner Seite
Betteln gehen zur Erinnerung. —

Sprach der Mann in klarer Menschengüte:
Warst du mir der Frühling und die Blüte,
Sei willkommen auch zur Reifezeit!
Bin kein andrer worden, bin nicht kälter,
Nur gehaltener, gestillter — älter,
Aber immer neu in Dankbarkeit.

Was ich dir in Liedern einst gestammelt,
Viele kleine Läufte, jetzt gesammelt,
Wogen sie als Strom in meiner Brust;
Freilich, daß dies Strömen sich ergieße,
Außer mir zum Brausen sich entschließe,
Gönn' mir manchmal abseits rasche Lust. —

Ließen jetzt vorüber eins am andern
Blicke schweigend in die Ferne wandern,
Wie man zweifelnd etwas übersinnt;
Dacht' ich mir: Ihr lieben Menschen beide,
Wie doch ewig Asbchieds Herzeleide
Mit der selben Worte Spiel beginnt!

Aus der Gedichtsammlung „Mittag" im Verlag L. Staackmann-Leipzig.

Arbeiter reißen die Straße auf — Nun läuten
Die Glocken zu Mittag. Da klirrt der erhobene Arm mit
Dem Spaten noch einmal nieder. Dann gehen sie langsam
Zu ihren Röcken, die wie ein Haufen von Lumpen
Am Straßenrand liegen, und nehmen aus ihren Taschen,
Gewickelt in alte Zeitung, ihr Essen. Aufrecht
Stehend lehnen sie ihre verkrümmten Rücken
An eine Mauer im Schatten. Andere liegen,
Die Pfeife rauchend, der Länge nach auf dem Boden.
Andere schlafen. Alle schweigen. Die Sonne
Glüht senkrecht herab. Nur manchmal ein Luftzug treibt einen
Der weggeworfenen Zeitungsfetzen raschelnd
Ueber das Pflaster. Ein alter zerlumpter Mensch
Kommt da um die Ecke und bückt sich mühsam nach jedem
Papiere, faltet es sorgsam und gibt es in einen
Korb wie was Kostbares. Immer sind andre noch ärmer.

• Aus der Gedichtsammlung: „Und hätte der Liebe nicht . . .." im Axel-Juncker-Verlag-Berlin.

Als besondere Weihnachtsgabe

beabsichtigt die Redaktion der Blätter für Theater und Kunst einen

BIELEFELDER THEATER-ALMANACH

herauszugeben. Das ziemlich umfangreiche Buch, das neben den Bildern der Mitglieder des Theaters in guter Ausführung eine Reihe von Beiträgen aus den Kreisen der Künstlerschaft und des Publikums enthält, wird im Laufe des Dezember erscheinen und zum Preise von Mk. 2.— bei den Logenschließern, an der Kasse, sowie bei sämtlichen hiesigen Buchhändlern zu haben sein. Die Abonnenten unserer Zeitschrift erhalten den Almanach gegen vorherige Bestellung zum Vorzugspreise von Mk. 1.—. — Besonders weisen wir noch auf das Preisausschreiben hin, das dieser Almanach enthalten wird.

Wegen Platzmangel mußten für die kommenden Nummern folgende Artikel zurückgestellt werden:

W. H. H. Zur Aufführung der Walküre II.
Zur Aufführung des Siegfried.
Der Bildhauer Franz Guntermann-Bielefeld.
Notizen zu meiner Hamletinszenierung.
Bücherbesprechungen.
Karl Fischer, Der Ruf von der Tribüne.
Karl Schreck, Zu Goethes Egmont.
Paul Lindner, Molière.
Paul Lindner, Malter von Molo.
Prof. Bock, Hans Thoma.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonnabend 1. November	7	**Romeo und Julia**
Sonntag 2. November	2½ Freie V.B.	**Martha**
	7	**Lohengrin**
Montag 3. November	7 Freie V.B.	**Liebe**
Dienstag 4. November	7 A	**Cavalleria Bajazzo**
Mittwoch 5. November	7 B	**Liebe**
Donnerstag 6. November	7 C	**Doktor Klaus**
Freitag 7. November	7	**Lohengrin**
Sonnabend 8. November	7	**Der Zigeunerbaron**
Sonntag 9. November	2½	**Die Räuber**
	7	**Blitzblaues Blut**
Montag 10. November	7 Freie V.B.	**Martha**
Dienstag 11. November	7 B	**Abrechnung**
Mittwoch 12. November	7 A	**Wölfe**
Donnerstag 13. November	7 C	**Blitzblaues Blut**
Freitag 14. November	6½	**Siegfried**
Sonnabend 15. November	7	**Romeo und Julia**
Sonntag 16. November	2½ Freie V.B.	**Liebe**
	7	**Blitzblaues Blut**
Montag 17. November	7 A	**Liebe**
Dienstag 18. November	7	**Cavalleria Bajazzo**
Mittwoch 19. November		Geschlossen (Vorstellung f. die heimgekehrten Kriegsgefangenen)
Donnerstag 20. November	6½	**Siegfried**
Freitag 21. November	7	Wallensteins Lager Die Piccolomini
Sonnabend 22. November	7	**Lohengrin**
Sonntag 23. November		
	7	**Wallensteins Tod**

Das für Freitag, den 7. November, vorgesehene II. Abonnements-Konzert mußte um 3 Wochen verschoben werden, da der für das Tschaikowsky'sche Klavier-Konzert unentbehrliche Virtuose: Herr

JASCHA SPIWAKOWSKY

infolge der eingetretenen Bahnsperre nicht erscheinen kann.

Am Freitag, den 21. und am Sonntag, den 23. November, **Gastspiel**

RICHARD STARNBURG ALS WALLENSTEIN

Dienstag, den 18., Donnerstag, den 20., Sonnabend, den 22. Novbr.,

GASTSPIEL FRITZ VOGELSTROM

Inhalt des III. Heftes:

		Seite
Richard Wagners Bühnenreform-Versuch von 1848	Prof. Richard Sternfeld	65
Zur Aufführung des Stier von Olivera	Hans Schlesinger	70
Der Räuber Karl Moor	Willi Handl	73
Anton Wildgans als Lyriker	Hans Gäfgen	75
Vom Puppenspiel	Paul Alfred Merbach	77
Mascagnis „Cavalleria rusticana"	Dr. Paul Habermann	80
Erinnerungen an Ruggero Leoncavallo	Hans Barth-Lugano	83
Zum 2. Musikvereins-Konzert am 26. Oktober	W. Lamping	84
Die neuen Glasfenster der Stadt Bielefeld	Dr. Ing. Ludwig Klarhorst	86
Carl Seydelmann als Carlos in Goethes „Clavigo"	Wolfgang Hoffmann Harnisch	88
Rainer Maria Rilke	Paul Lindner	94
Spielplan des Stadttheaters vom 15. bis 31. Oktober		95

Terasse und „die Mausefalle", Dekorationen aus Hamlet, Kunstbeilage, Carl Seydelmann als Carlos, Kunstbeilage, Aus Jvo Puhonnys Marionettentheater, Portraitsstudie Professor Lamping von Viktor Tuxhorn.

Inhalt des IV. Heftes:

		Seite
Shakespeares Mädchen und Frauen: Julie	Heinrich Heine	101
Romeo und Julia	Eugen Kilian	103
Richard Wagners Bühnenreform-Versuch von 1848 II.	Professor Richard Sternfeld	105
Wölfe	Dr. Anne-Marie Morisse	109
August Böckstiegel	Professor Dr. F. Bock	110
Erich Lossie	Wolfgang Hoffmann Harnisch	114
Gedichte	Anton Wildgans	116/117

Böckstiegel, Bildnis meiner Mutter, Kunstbeilage zu Seite 110.
Erich Lossie, Plastiken, Kunstbeilage zu Seite 114.

Zur Aufführung der „Wölfe" von Romain Rolland weisen wir auf die im Heft 5/6 des I. Jahrgangs erschienenen Aufsätze „Revolutionsdramen" von Dr. Edgar Groß „Romain Rolland" von Paul Alfred Merbach-Berlin hin. Das Heft ist bei den Logenschließern zum Preise von 50 Pfg. erhältlich.

In Bielefeld: Preis des Einzelheftes 50 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 8.00 Mark.
Im Reich: Preis des Einzelheftes 85 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 13.00 Mark.

Ganzer oder teilweiser Nachdruck aus den Bielefelder Blättern für Theater und Kunst ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Schriftleitung erlaubt.

Verantwortl. Redakteur: Oberregisseur Wolfgang Hoffmann Harnisch • Expedition: Thilia Altenbernd • Inseratenannahme: Bureau des Stadttheaters.

Druck von J. D. Küster Nachfolger, Bielefeld, Niedernstr. 27

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

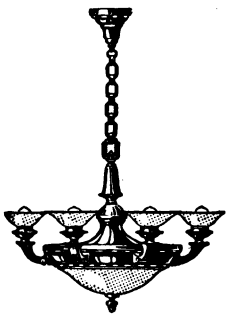
Abt. I: Papierhandlung · Sämtliche Schreibtisch-Gegenstände
Abt. II: Moderner Bürobedarf · Ideal- u. Erika-Schreibmaschinen
Abt. III: Anfang Oktober Eröffnung einer allen modernen Anforderungen gerecht werdenden BUCHHANDLUNG
Spez.: Belletristik, Luxusausgaben, Handelswissenschaft

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

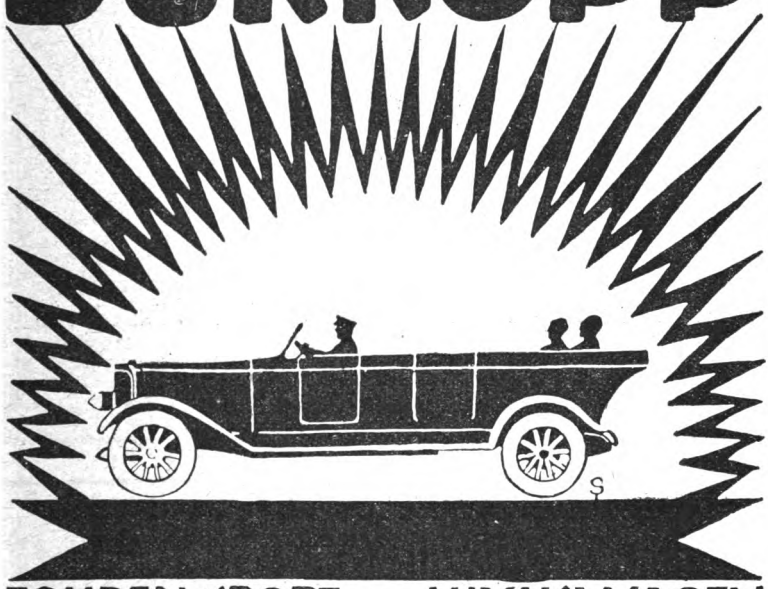
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

DÜRKOPP



TOUREN-, SPORT- UND LUXUSWAGEN

LAST- & LIEFERUNGSWAGEN, LASTZÜGE

NÄHMASCHINEN FÜR HAUSHALT & GEWERBE

SPEZIALNÄHMASCHINEN

FAHRRÄDER
SPEZIALITÄT:
„LEICHTE
KETTENLOSE"
DÜRKOPPWERKE

DÜRKOPP

OELSCHEIDE-
MASCHINEN,
MILCH-
SCHLEUDERN.
AKTIENGESELLSCHAFT

BIELEFELD.

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

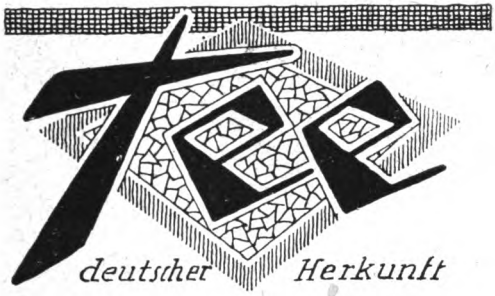
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

2. NOVEMBERHEFT 1919

Schiller zu seinem „Wallenstein".

In einem Brief an Körner (1792):

Ich bin jetzt voll Ungeduld, etwas Poetisches vor die Hand zu nehmen, besonders juckt mir die Feder nach dem Wallenstein . . . . . Man sagt gewöhnlich, daß der Dichter seines Gegenstandes voll sein müsse, wenn er schreibe. Mich kann oft eine einzige, und nicht immer eine wichtige, Seite des Gegenstandes einladen, ihn zu bearbeiten, und erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee. Was mich antrieb, die Künstler zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So war's beim Carlos selbst. Mit Wallenstein scheint es etwas besser zu gehen; hier war die Hauptidee auch die Aufforderung zum Stücke. Wie ist es aber nun möglich, daß bei einem so unpoetischen Verfahren doch etwas Vortreffliches entsteht? Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang, nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.

In Briefen aus dem Jahr (1796):

Ich bin jetzt wirklich und in allem Ernst bei meinem Wallenstein und habe die letzten 5 Tage dazu gewandt, die Ideen zu revidieren, die ich in verschiedenen Perioden darüber niederschrieb. Groß war freilich dieser Fund nicht, aber auch nicht ganz unwichtig, und ich finde doch, daß schon dieses, was ich bereits darüber gedacht habe, die Keime zu einem höhern und echteren dramatischen Interesse enthält, als ich je einem Stück habe geben können. Ich sehe mich überhaupt auf einem sehr guten Wege, den ich nur fortsetzen darf, um etwas Gutes hervorzubringen; dies ist schon viel und auf alle Fälle sehr viel mehr, als ich in diesem Fache sonst von mir rühmen konnte.

Vordem legte ich das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen, jetzt wird Alles auf die Totalität berechnet, und ich werde mich bemühen, denselben Reichtum im Einzelnen mit ebenso vielem Anfwand von Kunst zu verstecken. als ich sonst angewandt, ihn zu zeigen, und das Einzelne recht vordringen zu lassen. Wenn ich es auch anders wollte, so erlaubte es mir die Natur der Sache nicht, denn Wallenstein ist ein Charakter, der — als echt realistisch — nur im Ganzen, aber nie im Einzelnen interessieren kann.

*

Aber der Egmont hat mich doch interessiert, und ist mir für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen.

*

Recht ungeduldig bin ich, mit meiner tragischen Fabel vom Wallenstein nur erst soweit zu kommen, daß ich ihrer Qualifikation zur Tragödie vollkommen gewiß bin; denn wenn ichs erst anders fände, so würde ich zwar die Arbeit nicht ganz

aufgeben, weil ich immer schon soviel daran gebildet habe, um ein würdiges dramatisches Tableau daraus zu machen, aber ich würde doch die Maltheser noch vorher ausarbeiten, die bei einer viel einfacheren Organisation entschieden zur Tragödie qualifiziert sind.

In einem Brief an Goethe (1796):

Mit dem Wallenstein geht es zwar jetzt noch sehr langsam, weil ich noch immer das meiste mit dem rohen Stoff zu tun habe, der noch nicht ganz beisammen ist, aber ich fühle mich ihm noch immer gewachsen, und in die Form habe ich manchen hellen bestimmten Blick getan. Was ich will und soll, auch was ich habe, ist mir jetzt ziemlich klar; es kommt nun noch bloß darauf an, mit dem was ich in mir und vor mir habe, das auszurichten, was ich will uud was ich soll. In Rücksicht auf den Geist, in welchem ich arbeite, werden Sie wahrscheinlich mit mir zufrieden sein. Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessiert mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für meinen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter sowie die meisten Nebencharaktere traktiere ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini, bin ich durch meine eigene Zuneigung interessiert, wobei das Ganze übrigens eher gewinnen als verlieren soll.

Was die dramatische Handlung, als die Hauptsache anbetrifft, so will mir der wahrhaft undankbare und unpoetische Stoff freilich noch nicht ganz parieren, es sind noch Lücken im Gange, und manches will sich gar nicht in die engen Grenzen einer Tragödien-Ökonomie herein begeben. Auch ist das Proton-Pseudos in der Katastrophe, wodurch sie für eine tragische Entwicklung so ungeschickt ist, noch nicht ganz überwunden. Das eigentliche Schicksal tut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet hier aber einigermaßen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat als der Mensch, daß er zugrunde geht.

In einem Brief an Goethe (1797):

Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. Sie werden beurteilen, ob ich kürzer sein sollte und könnte. Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenia hinein legen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hintern Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensität, so wie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag, doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoff eine poetische Natur zu geben.

Da mein erster Akt mehr statistisch oder statisch ist, den Zustand welcher ist darstellt, aber ihn noch nicht eigentlich verändert, so habe ich diesen ruhigen Anfang dazu benutzt, die Welt und das Allgemeine, worauf sich die Handlung bezieht, zu meinem eigentlichen Gegenstand zu machen. So erweitert sich der Geist und das Gemüt des Zuhörers, und der Schwung, in den man dadurch gleich anfangs versetzt wird, soll, wie ich hoffe, die ganze Handlung in der Höhe erhalten.

In einem Brief an Goethe (1798):

Durch die größere Ausdehnung der Piocolomini bin ich nun genöttgt, mich über die Wahl des astrologischen Motivs zu entscheiden, wodurch der Abfall Wallensteins eingeleitet werden und ein mutvoller Glaube an das Glück der Unternehmung in ihm erweckt werden soll. Nach dem ersten Entwurf sollte dies dadurch geschehen, daß die Konstellation glücklich befunden wird, und das Speculum astrologicum sollte in dem bewußten Zimmer vor den Augen des Zuschauers gemacht werden. Aber dies ist ohne dramatisches Interesse, ist trocken, leer und noch dazu wegen der technischen Ausdrücke dunkel für den Zuschauer, Es macht auf die Einbildungskraft keine Wirkung und würde immer nur eine lächerliche Fratze bleiben. Ich habe es daher auf eine andere Art versucht, und gleich auszuführen angefangen, wie Sie aus der Beilage ersehen.

Die Szene eröffnete den vierten Akt der Piccolomini, nach der neuen Einteilung, und ginge dem Auftritte, worin Wallenstein Sesins Gefangennehmung erfährt und worauf der große Monolog folgt, unmittelbar vorher, und es wäre die Frage, ob man

des astrologischen Zimmers nicht ganz überhoben sein könnte, da es zu keiner Operation gebraucht wird.

Ich wünschte nun zu wissen, ob Sie dafür halten, daß mein Zweck, der dahin geht, dem Wallenstein durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben, auf dem Weg den ich gewählt habe, wirklich erreicht wird, und ob also die Fratze, die ich gebraucht, einen gewissen tragischen Gehalt hat, und nicht bloß als lächerlich auffällt. Der Fall ist sehr schwer, und man mag es angreifen wie man will, so wird die Mischung des Törichten und Abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen immer anstößig bleiben. Auf der andern Seite durfte ich mich von dem Charakter des Astrologischen nicht entfernen, und mußte dem Geist des Zeitalters nahe bleiben, dem das gewählte Motiv sehr entspricht.

Die Reflexionen, welche Wallenstein darüber anstellt, führe ich vielleicht noch weiter aus, und wenn nur der Fall selbst dem Tragischen nicht widersprechend und mit dem Ernst unvereinbar ist, so hoffe ich ihn durch jene Reflexionen schon zu erheben.

In einem anderen Brief an Goethe (1798):

Der Herzogin Rolle hab ich Ihnen gestern durch Wolzogen geschickt. Hier erhalten Sie die Piccolomini ganz, aber wie Sie sehen ganz erschrecklich gestrichen. Ich dachte schon genug davon weggeschnitten zu haben, als ich aber vorgestern zum erstenmal das Ganze hintereinander vorlas, nach der bereits verkürzten Edition, und mit dem dritten Akt schon die dritte Stunde zu Ende ging, so erschrak ich so, daß ich mich gestern nochmals hinsetzte, und noch 400 Jamben aus dem Ganzen herauswarf. Sehr lang wird es auch jetzt noch spielen, aber doch nicht über die vierte Stunde, und wenn man Schlag halb sechs anfängt, so kommt das Publikum noch vor 10 Uhr nach Hause. . . . Und so lege ich denn das Stück in Ihre Hände. Ich habe jetzt schlechterdings kein Urteil mehr darüber, ja manchmal möchte ich an der theatralischen Tauglichkeit ganz verzweifeln. Möchte es eine solche Wirkung auf Sie tun, daß Sie mir Mut und Hoffnung geben können, denn die brauche ich.

In einem Brief an Körner (1798):

Goethe hat mir keine Ruhe gelassen, bis ich ihm meinen Prolog zu Eröffnung der theatralischen Wintervorstellungen und eines renovierten Theatergebäudes überließ. In zehn Tagen wird er also in Weimar gespielt werden. Ich hab ihn, damit er unabhängig vom Stücke gespielt werden könne, beträchtlich und gewiß um die Hälfte vermehrt, mit sehr viel neuen Figuren besetzt; und wirklich ist er jetzt ein sehr lebhaftes Gemälde eines Wallensteinschen Kriegslagers. Die Vorstellungen in Weimar dienen mir zu einer bequemen Theaterschule für das Stück, und setzen mich in den Stand, ihn, ehe ich ihn drucken lasse, oder an andere Theater überlasse, zu einem sinnlichen öffentlichen Eindruck desto fähiger zu machen. Ich wollte wohl, daß du auch der Vorstellung beiwohnen könntest, aber freilich verdient die Kunst unserer Schauspieler es nicht, daß man ihnen nachreist.

Das Stück selbst habe ich nun, nach reifer Ueberlegung und vielen Konferenzen mit Goethe, in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne diese Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden, an Breite und Ausdehnung, und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermaßen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist. Jedes der zwei letztern hat fünf Akte, und dabei ist der glückliche Umstand, daß zwischen dem Akt die Szene nie verändert wird. Das zweite Stück führt den Namen von den Piccolominis, deren Verhältnis für und gegen Wallenstein es behandelt. Wallenstein erscheint in diesem Stücke nur einmal, im zweiten Akte, da die Piccolominis alle vier übrigen als Hauptfiguren besetzen. Das Stück enthält die Exposition der Handlung in ihrer ganzen Breite, und endigt grade da, wo der Knoten geknüpft ist. Das dritte Stück heißt Wallenstein und ist eine eigentliche vollständige Tragödie: die Piccolomini können nur ein Schauspiel, der Prolog ein Lustspiel heißen.

In Rücksicht auf die Repräsentationen wird auch das noch gewonnen, daß das Theaterpersonal jetzt nicht mehr so groß zu sein braucht; denn in den Piccolomini kommen zwei bis drei Personen vor, die im Wallenstein nicht mehr erscheinen, und hier sind einige andere, die dort nicht vorkommen. Beide können nun von denselben Schauspielern besetzt werden, und was dieser kleinen Vorteile mehr sind, besonders das Memorieren der Rollen. Auch rechne ich es als einen bedeutenden Gewinn für

das Stück, daß ich das Publikum, indem ich es durch dreierlei Repräsentationen führe, desto besser in meine Gewalt bekommen werde.

Ich sehe mich also um ein komplettes 5 Aktenstück reicher, und kann auf einmal drei Schauspiele zu Markte bringen. Diese Veränderung hat mir allerdings neue Arbeit gemacht: denn um den zwei ersten Stücken mehr Selbständigkeit zu geben, habe ich einige neue Szenen und mehrere neue Motive nötig; aber die Arbeit erneuert mir auch die Lust, und sie ist unendlich angenehmer für mich, als die entgegengesetzte war, dem Stücke zu nehmen, und es in einen engern Raum zu pressen.

Das Vorspiel ist nun in Weimar gegeben. Die Schauspieler sind freilich mittelmäßig genug; aber sie taten was sie konnten, und man mußte zufrieden sein. Die Neuerung mit den gereimten Versen fiel nicht auf, die Schauspieler sprachen die Verse mit vieler Freiheit, und das Publikum ergötzte sich. Uebrigens ist es ergangen, wie wir erwarteten. Die große Masse staunte und gaffte das neue dramatische Monstrum an, einzelne wurden wunderbar ergriffen.

In einem Brief an Iffland (1798):

Der Oktavio, so bedeutend er ist und es durch Sie noch werden müßte, könnte doch notdürftig auch durch ein subalternes Talent geleistet werden, aber Wallenstein fordert ein eminentes, und der Schauspieler, der ihn treffen will, muß ebenso als Herrscher unter seinen Mitschauspielern dastehen und anerkannt sein, als Wallenstein der Chef unter seinen Obersten. . . . Aber eine neue sehr bedeutende Rolle ist Gordon; ein gutherziger fühlender Mann von Jahren, der weit mehr Schwäche als Charakter hat, sich also für einen Schauspieler schickt, der im Besitz ist, schwache zärtliche Väter, alte Moors etc. zu spielen. Er muß aber in guten Händen sein, denn er nimmt an den wichtigsten Szenen teil, und spricht die Empfindung, ich möchte sagen, die Moral des Stücks aus. Wahrscheinlich werden Sie also einen guten Schauspieler aus den Piccolominis weglassen und auf den Tod Wallensteins für Gordon aufheben müssen.

Buttler, Wallensteins Mörder, wird sehr bedeutend.

Der Bürgermeister von Eger ist ein Philister, der durch den Schauspieler, welcher den Kellermeister spielen wird, sehr gut wird besetzt werden können.

Was den Seni betrifft, so wird es nicht zu wagen sein, ihn in gar zu karrikaturistische Hände zu geben, weil er im dritten Stück, bei einem sehr pathetischen Anlaß erscheint, und die Rührung von Wallensteins letzter Szene leicht verderben könnte.

Wie wichtig die Gräfin ist, brauche ich nicht zu sagen.

Ueber die erste Aufführung der Piccolomini (1799):

In der gefühlvollen Darstellung unsers Graff erschien die dunkle, tiefe, mystische Natur des Helden vorzüglich glücklich; was er sprach, war empfunden und kam aus dem Innersten. Seine pathetische Rezitation des Monolog, seine ahnungsvollen Worte (in der Szene mit der Gräfin Terzky), als er den unglücklichen Entschluß faßt, die Erzählung des oben angeführten Traums riß alle Zuhörer mit sich fort. Nur daß er zuweilen, von seinem Gefühl fortgezogen, eine zu große Weichheit in seinen Ausdruck legte, der dem männlichen Geist des Helden nicht ganz entsprach.

Vohs, als Max Piccolomini, war die Freude des Publikums und er verdiente es zu sein, immer blieb er im Geist seiner Rolle, und das feinste zarteste Gefühl wußte er am glücklichsten auszudrücken.

Der Auftritt, wo er Wallenstein von der unglücklichen Tat zurückzubringen bemüht ist, war sein Triumph, und die Tränen der Zuschauer bezeugten die eindringende Wahrheit seines Vortrags.

Thekla von Friedland wurde durch Dem. Jagemann zart und voll Anmut dargestellt. Eine edle Simplizität bezeichnete ihr Spiel und ihre Sprache, und beides wußte sie, wo es nötig war, auch zu einer tragischen Würde zu erheben. Ein Lied, welches Thekla singt, gab dieser vorzüglichen Sängerin Gelegenheit, das Publikum auch durch dieses Talent zu entzücken.

Madame Teller, welche die weimarische Bühne vor kurzem betreten, führte die wichtige Rolle der Gräfin Terzky mit der sorgfältigsten Genauigkeit aus. Durch ihren präzisen und belebten Vortrag in der entscheidenden Szene mit Wallenstein, wo alles von der Beredsamkeit der Gräfin Terzky abhängt, erwarb sie sich ein entschiedenes Verdienst um das ganze Stück.

Becker stellt uns den kaiserlichen Abgesandten im Lager mit Anstand und Würde dar, und glücklich wußte er die Klippe des Lächerlichen zu vermeiden, dem diese Höflingsfigur unter dem Hohn einer übermütigen Soldateska leicht ausgesetzt war.

Malcolmi als Buttler, Leißring als Graf Terzky, Cordemann als Illo, Dem. Malcolmi als Herzogin von Friedland, Weyrauch als Kellermeister, Beck als Astrolog, Genast als Isolani drückten den Sinn ihrer Rollen glücklich aus und bewiesen durch die Leichtigkeit, womit sie die Aufgabe einer rhytmischen Sprache zu lösen wußten, daß ein allgemeiner Gebrauch des Silbenmaßes auf der Bühne recht wohl stattfinden könne.

Hunnius als schwedischer Geschäftsträger stellte in seiner Person den einfachen, schlichten und rechtlichen Krieger, den bedenklichen, vorsichtigen Regociateur, den religiösen bibelkundigen Protestanten, den mißtrauischen, zugleich aber kühnen und sich selbst fühlenden Schweden überaus treffend und glücklich dar.

Auch die ganz kleine Rolle des General Tiefenbach beim Gastmahl, welches Terzky gibt, wurde von Haiden zur großen Ergötzung des Publikums ausgeführt.

Um die theatralische Anordnung der ganzen so verwickelten Repräsentation hatte sich Schall, dem sie aufgetragen war, ein großes Verdienst erworben, und der Fleiß, den er auf seine eigene beträchtliche Rolle, die das Oktavio Piccolomini, wandte, hinderte ihn nicht, seine Aufmerksamkeit auf das Ganze zu wenden.

Die Direktion sparte keinen Aufwand, durch Dekoration und Kleidung den Sinn und Geist des Gedichts würdig auszuführen und die Aufgabe, das barbarische Kostüm jener Zeit, welches dargestellt werden mußte, dem Auge gefällig zu behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen zu treffen, soviel es möglich sein wollte, zu lösen.

Das Publikum ehrte das Werk des Dichters und die Bemühungen der Schauspieler durch eine fortgesetzte wachsende Aufmerksamkeit, es zeigte sein Interesse und seine Rührung.

Das Stück wurde am nächsten Spieltag wiederholt, und die größere Bekanntschaft der Zuschauer mit dem Werk hat dem Eindruck desselben nichts geschadet.
(Von Cotta unterzeichnet. Musenalmanach.)

Ueber Lortzings „Waffenschmied".

von Dr. Bruno Voelcker.

Im Repertoire unserer deutschen Opernbühne haben sich Lortzings Werke heute längst einen festen Platz gesichert. Wer freilich himmelstürmende Leidenschaften, musikalische Komplikationen, Bravourgesang und äußere Effekte sucht und liebt, der bleibe Darbietungen Lortzingscher Opern fern. Mehr denn je stellen diese harmlosen, leicht verständlichen Spielopern in unserer an Sensationen aller Art überladenen Zeit in ihrer Schlichtheit ein wohltuendes Gegengewicht dar zu der Kompliziertheit einer heute vorherrschenden musikalischen Produktion.

Albert Lortzing, der als Sohn eines Lederhändlers am 23. Oktober 1801 in Berlin geboren wurde, zeigte schon in seiner Jugend Neigung für die Musik; dank der Einsicht seiner Eltern, welche diese Liebhaberei nicht bereits im Keim zu ersticken versuchten, erhielt er schon frühzeitig Musikunterricht und wurde, da Vater und Mutter zum Theater übergingen, schon als Kind mit den Brettern, die die Welt bedeuten, bekannt. Von Stadt zu Stadt ging es, von Bühne zu Bühne, und fast überall mußte auch der Knabe mit auf den Brettern tätig sein. Mit dem Theater wurde er groß und alle Eindrücke seines jungen Lebens empfing er vom Theater. Wie er sich stets als ein eifriges Mitglied der jeweiligen Bühne, an der er zusammen mit seinen Eltern beschäftigt war, zeigte, so entwickelte er sich auch bald zu einem recht brauchbaren Bühnenpraktiker, wobei ihm seine musikalische Begabung, seine guten Vorkenntnisse und sein hübsches, freundliches Aeußere sehr zu statten kamen Sein Wanderleben von Theater zu Theater hörte auch nicht auf, als er mit 20 Jahren eine zeitlebens glückliche Ehe mit der Schauspielerin Regine Ahles einging.

War es zu verwundern, daß bei dieser unausgesetzten Fühlung und Berührung mit allem, was das Theater betraf und was Bühnenerfolg und Bühneneffekt ausmachte, sein musikalisches Talent sich vorwiegend auf dem Gebiete der Oper entfaltete, zumal Veranlagung und Naturell ihm mehr und mehr diesen Weg wiesen? Die Sorgen um die Existenz verließen unseren Komponisten niemals, gleichwohl ließ ihn seine Schaffensfreudigkeit nicht im Stich. Arm und dennoch leidlich zufrieden mit seinem Lose, ein glücklicher Familienvater und rastlos

Tätiger, traf er in seinen Opernwerken den herzlichen, schlichten Ton, der die kleinbürgerliche Atmosphäre aufs trefflichste charakterisiert. Ein feiner Humor gibt fast allen seinen Werken eine angenehme Würze; volkstümliche, leicht einschmeichelnde Melodien schafften ihnen überall schnellstens Eingang beim musikliebenden Publikum.

Den Spuren Karl Maria von Webers folgend, der uns mit seinem „Freischütz" eine erste, echt deutsche, aus der Seele des Volkes heraus geborene Oper geschenkt hat, nahm Lortzing die von Weber eingeschlagenen künstlerischen Bahnen als dramatischer Komponist auf. „Liebenswürdige deutsche Träumerei," dieses später von Richard Wagner auf Webers „Freischütz" gemünzte Wort ließe sich mit gleicher Berechtigung auf Lortzing anwenden. Denn er gehörte zu jenen glücklichen Naturen, die mit Liebe und feinem Verständnis deutschem Volksempfinden gerecht zu werden vermochten. Die Charakterisierung des philiströsen Milieus liegt ihm am besten und berührt uns sympathisch und anheimelnd; eine breite Behaglichkeit mit frischem, gesundem Frohsinn und munterer Laune aufs glücklichste verbunden, versetzt uns in Zeiten, die weit hinter uns liegen.

Unter diesen liebenswürdigen Opernwerken, mit welchen uns Lortzings heitere, weiche Künstlernatur beschenkt hat, ist der „Waffenschmied" als eines der ansprechendsten zu nennen. Mancherlei Mißgeschick hatte den rastlos schaffenden Musiker und Komponisten bereits heimgesucht und stand ihm noch bevor, als er sich im Jahre 1845 an die Ausarbeitung dieses Werkes machte. Das Milieu, in das er uns führt, die Werkstatt des hochgeachteten Waffenschmiedes Stadinger zu Worms, dessen sittsames, liebliches Töchterlein Marie von dem Ritter Konrad von Liebenau verehrt und geliebt und durch mancherlei harmlose Listen endlich zum Weibe gewonnen wird, das fröhliche Volksvergnügen in den Weinbergen, um bei „Wein und heitern Mienen des Daseins sich zu freun", die ganze herzerfrischende Handlung ist so auf volkstümliches Empfinden zugeschnitten und in ihrer musikalischen Konzeption so leicht faßlich und verständlich, daß wir dieses Werk Lortzings als eine der besten deutschen Volksopern anerkennen müssen.

Der Stoff, den unser Meister sich zum Gegenstande seiner Vertonung wählte, war nicht zum ersten Male der Bühne dienstbar: bereits im Jahre 1790 brachte F. Kauer zu Wien einen „Waffenschmied" auf die Bühne, ohne daß dieses Werk jedoch irgend welche nachhaltige Wirkung ausgeübt hätte. Lortzing entnahm die Begebenheiten zu seiner Oper — deren Text er, wie auch für seine übrigen Werke, sich selbst schuf, — aber nicht diesem, sondern des Wiener Schauspielers Ziegler vieraktigem Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person". Der gleichzeitige Liebhaber und Nebenbuhler ist in Lortzings „Waffenschmied" der Ritter Graf von Liebenau, welcher als Geselle Konrad in den Dienst des Waffenschmieds Stadinger getreten ist, um sich der Liebe Mariens, des Töchterleins Meister Stadingers, besser versichern zu können. Entgegen der sonstigen Gepflogenheit ist hier die Partie des Liebhabers für Baritonstimme gesetzt. Der treue Knappe des Ritters, Georg, sekundiert diesem bei seinem Liebesabenteuer; das muntere, kecke Bürschlein wird von dem Tenorbuffo verkörpert und ihm fällt ein großer Teil der dankbaren Aufgaben in dieser Oper zu. — Als ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht, äußerlich eine Art Hans Sachs, fungiert würdevoll der alte Stadinger, der Waffenschmied von Worms, dessen Lied „Auch ich war ein Jüngling" fast überall bekannt geworden ist. — Auch in den übrigen Partien, so der Irmentraut, Mariens Vertrauten, vor allem aber dem wunderlichen Ritter Adelhof, sehen sich die Sänger vor dankbare Aufgaben gestellt. — Wenn sich diese Oper trotz aller liebenswerten Vorzüge bei ihrer Erstaufführung (am 30. Mai 1846 zu Wien) nicht sogleich vollen Erfolg erringen konnte, so lag solches an dem damaligen Publikum, das bisher vornehmlich an italienische und französische Musik gewöhnt, den schlichten, deutschen Weisen nicht so schnell Geschmack abgewinnen konnte. Lortzing war dazumal am Theater an der Wien tätig, doch mußte er auch diesen Posten drei Jahre später, als das Theater mißlicher Verhältnisse wegen völlig geschlossen werden mußte, wieder verlassen. Es sollte dem Komponisten von da ab nicht mehr viel Glück beschieden sein; ein Unglück folgte auf das andere, Krankheit, Not und Sorgen nahmen kein Ende und so mußte auch er, gleich so manchem musikalischen Genie, sich kümmerlich genug durchschlagen, bis er in seiner Geburtsstadt Berlin im 50. Lebensjahre unerwartet einem Schlaganfall erlag. Seinem Andenken ist durch seine Werke ein Platz im Herzen des deutschen Volkes gesichert. Mit dem „Waffenschmied" hat uns Lortzing, unbeeinflußt von den mancherlei Sorgen und Miseren des täglichen Lebens, eine komische Oper

zu bescheren gewußt, die durch ihren sorglos heiteren Inhalt, ihre herzerquickenden, leicht faßlichen Melodien sich schnellstens in die Herzen aller derer einschmeichelt, denen der Sinn für harmlosen Humor nicht verloren gegangen ist. —

Mehr denn je ist denn auch dieses, ein Stückchen echtes Deutschtum bergende Werk, das fern von allem Romanismus eines italienischen und französichen Stils den echten, überzeugenden Ton für deutsche Wesensart trifft, heute Allgemeingut unseres Volkes zu nennen. Spiegelt sich doch in ihm der Geist einer Periode wieder, in der das Handwerk noch goldenen Boden hatte, in der gesunder Sinn und gerade Biederkeit im Volke fester wurzelten als heute. —

Hermann Sudermanns „Ehre" und „Katzensteg".

von Paul Alfred Merbach.

In diesen Spätherbstwochen ist ein Menschenalter vergangen, seit dem zwei führende Dramatiker unserer zeitgenössischen Literatur zum ersten Male auf dem Theater zu Worte gekommen sind. Beide Male war das Lessingtheater in Berlin die Stätte beträchtlicher Erfolge; Ende Oktober 1889 ward der Erstling Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnnenaufgang" — ursprünglich hieß das Stück „Der Sämann" und hat wohl von Theodor Fontane, dem bald Hundertjährigen, den uns geläufigen Titel erhalten — zum ersten Male gespielt, als eine Vorstellung im geschlossenen Rahmen der Freien Bühne, und am 27. November desselben Jahres folgte Hermann Sudermanns „Ehre", die über Nacht ihren Verfasser zum gefeierten Manne machte.

Beider dramatisches Opus hat im Laufe der Jahre das Viertelhundert der Stücke um ein Wesentliches überschritten; im Gegensatze zu Hauptmann hat der um etliche Jahre ältere Ostpreuße Sudermann eine unruhigere Entwicklung gehabt, die ihn Frau Sorge in mannigfacher Auswirkung kennen lernen ließ: im gleichnamigen Romane steckt viel biographisches Erlebnis und Bekenntnis. Er hat den epischen Dingen seiner menschlichen wie künstlerischen Jugend eine starke heimatliche Färbung in der Schilderung von Land und Leuten gegeben; der Dramatiker war bei den Franzosen des zweiten Kaiserreiches technisch in die Schule gegangen und hat ihnen die Hilfsmittel der Wirkung auf das glücklichste abgelauscht. Die „Mache" des Bühnenwerkes hat Sudermann von Anfang an zu beherrschen gewußt; er hat, um den Effekt zu steigern, die dramatischen Gegensätze, die er in der Fabel seines Stückes aufeinander prallen läßt, auch noch nach der Oertlichkeit differenziert und Vorderhaus und Hinterhaus einer Berliner Mietskaserne in Beziehungen gesetzt. Das war ein wirksames, aber nicht unbedingt neues Mittel dramatischer Stoff-Belebung; schon 1850 hat, unter den Nachwirkungen der deutschen Revolutionsbewegung, der Berliner Arzt und Dramatiker Julius Leopold Klein (1804—76), dessen Riesentorso der Geschichte des Dramas heute noch eine unerschöpfliche Fundgrube an Stoff und Auffassung ist, in einer fünfaktigen Tragödie „Cavalier und Arbeiter" mit derselben dramatischen Materialverteilung gearbeitet. Sudermann freilich ist ihm an Schlagkraft, an letzter Ausnutzung der hier sich bietenden Möglichkeiten bei weitem überlegen, um so mehr, als er sich ja bemüht, die menschlich-allzumenschlichen Konflikte, in denen die Bewohner beider Häuser zu einander stehen, ins Ethische zu erheben, da er die alte Falstaff-Frage: Was ist Ehre auf ihren Wert und Inhalt? zu untersuchen unternimmt. Schon der wackere Zechkumpan in der Schenke vom wilden Schweinskopf zu Eastchen nennt die Luft „einen gemalten Schild beim Leichenzuge"; Sudermanns Thema ist die Relativität des Ehrbegriffes . , . er sieht und zeigt, daß jeder Stand und jede Kaste ihren eigenen Ehrbegriff haben und vertreten . . . die höchst und nur zu sehr individuelle Ehre eines jeden Menschen, die nach Stand und Ansehen gar verschieden ist, läßt es nicht zu, daß es für alle Erdenbürger einen Ehrbegriff gibt, der schlechthin allgemein gültig wäre. In einer Zeit, die die „Umwertung aller Werte" als ein Ziel, einen Sinn des Daseins ansah, wo Bringer und Verkünder neuer Tafeln mannigfach am Werke waren, wollte Sudermann einen der geltenden Moralbegriffe kritisch zerlegen. Um seine Sätze aber zu Ende demonstrieren zu können, bediente er sich einer technischen Einrichtung des französischen Gesellschaftsstückes: er stellte zwischen die beiden Parteien der handelnden Menschen des Dramas, die Mittelsperson des Causeurs — in diesem Falle den Kaffeegrafen Trast —, der das Theorethische des abzuhandelnden Begriffes zu erläutern hat und in der Szene des Stückes mit möglichster logischer Eindring-

lichkeit die These des Dichters zu vertreten und zu verteidigen hat. Damit ist der Bau des Sudermannschen Dramen-Erstlings gegeben: der erste und dritte Akt spielen im Hinterhause, die beiden andern im Vorderhause; der Causeur gibt in beiden Familien und Oertlichkeiten — sit venia verbo! — „Gastrollen". Die leichtsinnige Tochter des Hinterhauses findet das zu ihr gehörige Gegenstück im flatterhaften Sohne des Vorderhauses . . . der Sohn des Kommerzienrates verführt die Tochter seines Angestellten; ihr Bruder führt schließlich die Tochter seines Brotherrn als Gattin heim. Der hoffnungslose Idealist Gregers Werle aus Ibsens „Wildente", der stets das Gute will und stets das Böse schafft, kehrt hier in den Grundzügen wieder . . . auch Sudermanns „Held" kehrt nach jahrelanger Abwesenheit in das Vaterhaus zurück und muß alles Weh der Enttäuschung über seine Familie, die er in der Ferne sich so ganz anders vorgestellt hat, auskosten. Hier freilich kommt die Handlung nicht zum tragischen Ende . . . Graf Trast, der willkürlich zwischen den eigentlichen Trägern des Dramas hin und her geschoben wird, bringt eine leidliche Versöhnung der sozialen und allgemein-menschlichen Gegensätze zu Stande.

Eines aber ist zweifellos sicher: die Charakteristik der Bewohner des Hinterhauses ist Sudermann bei weitem besser gelungen, als die Zeichnung der Gegenspieler. Die Wendung zur Wirklichkeit, die seit der Mitte der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts im politischen Leben des deutschen Volkes eingesetzt hatte (Sozialistengesetz und soziale Fürsorge) und die in Malerei und Dichtung sichtbare Früchte trug, hatte auch auf Sudermann ihre Wirkung nicht verfehlt. Das Interesse am vierten Stand, seinen Lebensbedingungen und Lebensmöglichkeiten, war das neue große Grundthema jener Dichtergeneration, die wir ja immer noch „Das jüngste Deutschland" nennen. Mitleiden war ihres Hauptmannes stärkste Triebkraft; ein Abbild typischer Vertreter der genannten sozialen Schichtung hat Sudermann in der Schilderung der Familie Heinecke gegeben. Wahr und originell ist dieses Kleinbürgertum der werdenden Weltstadt geschildert; die Protzenhaftigkeit der Armut, die zu plötzlichem Wohlstande gelangte, das Gemisch aus Trotz und Liebedienerei gegen die Wohltäter, der Tratsch und Klatsch der Plebs, das sich fast in einem Atemzuge schlägt und verträgt, das ungehemmte Erliegen vor der Allmacht des Mammons: das alles sind Züge einer Charakteristik, die vor dreißig Jahren eine unerhörte Tat war. Für die Bühne war das restlos neu; im Roman hatte Meister Max Kretzer, einer der wirklich großen Könner realistischer Epik, der in seinen besten Büchern dem großen Zola nichts nachgibt, ja schon Ähnliches an Eindringlichkeit und künsterischer Ehrlichkeit geboten. Zu ebner Erde und im ersten Stock hatte Johann Nestroy, der satirische Sittenrichter seiner Zeit, eine Wiener Posse genannt und hier auch im Titel siziale Unterschiede und mögliche Verwickelungen anzudeuten versucht; um einen sittlichen Begriff neu zu beleuchten, hat Sudermann diese alte Konstellation allgemeinverständlicher Gegensätze erneut aufgegriffen.

Den Ehrbegriff freilich hatte er schon vor dem so betitelten Drama in einem Romane „Der Katzensteg" behandelt; Boleslaw Freiherr von Schranden muß um Ehre und Ansehen der Familie ringen und kämpfen und gerät damit in jenen Widerstreit der Pflichten gegen sich und gegen andere, der in dieser Weise bei dem „Ehre"-Drama später dann nicht in die Erscheinung trat. Die epische Erzählung ist dann vom Dichter selbst, der seine dramatische Gestaltungskraft und Fähigkeit an der Heimat, am Johannes — der den Vorder- und Hinterhaus-Kontrast in römisch-jüdischer Gewandung wieder aufnimmt — an einer ganzen Reihe von modernen Gesellschaftsstücken spezifisch Berliner Prägung geübt und bewährt hatte, zum Drama gestaltet worden, nachdem sie vorher schon dem Schicksal der Verfilmung verfallen war. Das Drama folgt dem Gange des Romans in allen wesentlichen Zügen, ohne in der Charakteristik der einzelnen Gestalten etwas Neues oder Umgestaltendes hinzuzutun; wie immer bei einer solchen Umgestaltung entstand auch hier mehr eine Folge von Bildern als ein in sich geschlossenes Drama. Die geschichtliche Einkleidung gibt dem Stücke einen eigenen Reiz; die Knappheit der epischen Schilderung, die in weiser Beschränkung und Erkenntnis der künstlerischen Mittel Sudermann geübt hatte, muß notwendiger Weise hie und da einer breiteren dramatischen Motivierung weichen. Das Auf und Ab zwischen Pflicht und Leidenschaft, der Kampf mit einer vom schwülen Hauche der Sinnlichkeit umwehten Blutschuld ist in vollster Kraft und reifster Sicherheit gestaltet; mit geschickter Hand nahm er in das Drama die großen Grubeakkorde aus den Stimmungen jener Tage von 1814 hinüber: die Friedensfreude und das Fortglimmen der durch den Krieg aufgestachelten Leidenschaften, die sich nur zu oft in Gewalttat und Verbrechen

uft machen. Schranden hat das Erbe des Verfehmten zu tragen und zu sühnen: sein Vater verriet das Vaterland 1807, da er die Franzosen von seinem Schlosse aus über den Katzensteg den Preußen in den Rücken führte. Auf das Schloß setzten die Bauern den roten Hahn; dem Alten weigerten sie das ehrliche Begräbnis: dem Vater muß der Sohn die letzte Ehre erweisen. Wie ein Geächteter haust er dann in den Ruinen; wie ein gehetztes Wild verbringt er seine Tage . . . nur eine Seele steht zu ihm, jene Dirne aus dem Dorfe, die der Vater zu dem schimpflichen Verratswerke benutzte. Die hündische Treue der Leibeignen ist um ihn . . . die sündige Geliebte des Vaters wird dem Sohne Dämon und Engel zugleich. So klar ihm seine Pflicht vor Augen steht, des Hauses Ehre wiederherzustellen, um so schwächer wird doch sein Widerstand gegen die treibenden Kräfte seines Blutes . . da trifft die ihm bestimmte Kugel eines Meuchelmordes Regine . . . am nächsten Morgen fürt Eberhard v. Schranden seine Landwehrkompagnie ins Feld gegen den zurückgekehrten Korsenkaiser . . . „bei Ligny soll er gefallen sein."

Sparsamkeit der Mittel und Reichtum der Farben machen den Roman zu einem wertvollen Kunstwerke, wie ja überhaupt der frühe Epiker — und auch der Verfasser der Littauischen Geschichten aus jüngster Zeit — an Wert und Wesen des echten Richters hoch über dem Nurroutinier des Theaters steht. Die Heimkehr des Helden zur väterlichen Scholle, wo das Schloß der Ahnen stand, die erste Begegnung mit Regine, das nächtliche Begräbnis des Vaters, das Verhör vor dem Landrate . . . diese Prachtstücke deutscher Romankunst hat Sudermann dann mit Recht in die Szenenfolge des Dramas übernommen, die ganz von ferne etwas von der „Stationentechnik" Strindbergs hat, d. h. die nur Ausschnitte aus der menschlichen und sachlichen Entwicklung gibt, ohne besonderen Wert auf eine restlos-lückenlose Verknüpfung aller Ursachen und Wirkungen des dargestellten Konfliktes zu legen.

So steht der Begriff der Ehre, seine beinahe theoretische Zerlegung und seine Schilderung als eine treibende Kraft im Handeln eines an sich ehrlichen Menschen an zwei wichtigen Stellen im Schaffen eines deutschen Schriftstellers, der in ungebrochenem Wirken und Können vor wenigen Wochen ein neues Drama, das unter Menschen einer Heimat spielt, vollendet hat.

Dramaturgisches zu Figaros Hochzeit.

von Stefan Strasser.

Vorbemerkung.

Der Leipziger Theaterdirektor Staegemann hat einmal die Aeußerung getan, das Wagnerische Musikdrama untergrabe die schauspielerischen Fähigkeiten der Sänger. Diese Behauptung scheint reichlich paradox. War es doch gerade Wagner, der Schöpfer des Gesamtkunstwerkes, der Reformator der Operntexte, der unablässig auf sinngemäße Darstellung drang und sich oft den Vorwurf gefallen lassen mußte, das gesangliche Element zugunsten des dramatischen zu vernachlässigen.

Untersuchen wir jenen Ausspruch auf seine wahre Bedeutung hin, so wird sich folgendes herausstellen:

Wagner verlangt ein exaktes und schlagkräftiges Zusammenwirken aller beteiligten Faktoren und in diesem Sinne auch entwickeltes Darstellungsvermögen, verlegt aber den Schwerpunkt der Handlung, die psychologische Entwicklung ins Orchester; das Orchester ist der Text, das Spiel des Sängers die erläuternde Anmerkung, die Fußnote; es muß dem Text Zeile für Zeile, Wort für Wort, nachgehen.

Wagner nimmt also die Ausgestaltung der psychologischen Uebergänge selber in die Hand und beschränkt den Darsteller auf die bloße Exegese; immerhin konnte er ihm dabei seine Bewegungsfreiheit lassen, die selbständige Verlebendigung des bis ins kleinste Detail festgelegten Sinnes. Doch schreibt das Orchester in Brünhildes Erwachen z. B. jede Phrase von Takt zu Takt und Bewegung zu Bewegung vor. Steigerungen, Höhepunkte, Verklingen, alles festgelegt, diese lange und bedeutungsvolle Pantomime ist nicht auf zweierlei Weise richtig zu spielen. Dasselbe trifft ür die den Tristan erwartende Isolde sowohl, im ersten wie im zweiten Akt zu, und diese Beispiele wären beliebig zu vermehren.

Es ist nicht nur die schaffende Phantasie des Darstellers ausgeschaltet, die Gebundenheit der Geste selber wird zum Prinzip erhoben.

Die eine solche Tyrannei des Orchesters gewohnten Sänger werden ratlos, so oft sie Aufgaben gegenüberstehen, in denen sie die Musik nicht Schritt für Schritt, Takt für Takt unterstützt.

In eine solche Lage geraten sie bei Aufführungen Mozart'scher Opern, welche auch ihren Darstellungsprinzipien nach den größten Gegensatz zu den Wagnerischen bilden. Hier das Entstehen einer Form durch maximale Gebundenheit der Künste aneinander und Lockerung der spezifischen Formen einer jeden; dort strenge Beobachtung des spezifischen Formprinzips und sehr lockere Bindung der einzelnen Faktoren aneinander, die sich zu selbständigen Formen runden müssen und deren Zusammenwirken in einer höheren Dimension als Einheit empfunden werden soll. Freiheit also für jede spezifische Kunst, für den Schauspieler insbesondere Freiheit der Motivierung und des Körperrythmus, der mit dem musikalischen des Orchesters nichts oder fast nichts zu schaffen hat.

Es ist klar, daß diese Auffassung eine mimisch-gestische Ausdeutung der Orchester-Rhytmik als stilwidrig empfindet und bekämft. Das motivisch-rythmische Element der Instrumente ist musikalisch-ornamentalen Charakters. Um so schärfer wird ein Entsprechen dem architektonisch-formalen Elemente in der Musik für die Bühne zum obersten Gesetz.

Die Dekoration des 1. Aktes.

Vorschrift der Partitur: Ein nicht völlig eingerichtetes Zimmer mit einem großen Lehnstuhl in der Mitte. Susanna probiert vor einem Spiegel ein Hütchen.

Dazu ist zu bemerken, daß mobiliata eher von Möbeln entblößt, als noch nicht völlig möbliert bedeutet. Erst zur Hälfte eingerichtet, hieße ja auch soviel, daß Figaro und seine Braut schon angefangen haben, in das Zimmer einzuziehen, was dem Text widerspricht, in dem deutlich gesagt wird, Susanna habe am Anfang des Aktes keine Ahnung von der zukünftigen Bestimmung dieses Raumes. Jedenfalls muß daß Zimmer in einem Zustande sein, in dem wir es uns lange Zeit vor Beginn des Stückes unverändert zu denken haben, sonst könnte die schlaue Susanna nicht so völlig überrascht davon sein, daß es ihr als Brautgemach dienen soll. Muß die oben angeführte Vorschrift befolgt werden, so kann es sich nur um ein seiner einstigen Bestimmung entzogenes und daher seiner Möbel nach und nach beraubtes Zimmer handeln. In solch ein Zimmer paßt natürlich kein Einrichtungsgegenstand, dem etwas Persönliches anhaftet, also auch kein — statt des Steh- oder Wandspiegels allgemein üblicher — Toilettentisch.

Im übrigen geht die ganze Intention der Vorschrift darauf aus, die eigentümliche Aufstellung des großen Lehnstuhles zu motivieren, eines Hauptrequisits der Intrige, dessen unauffälliges Plazieren große Mühe macht und gerade bei Befolgung der Bühnenanweisung niemals völlig erreicht werden kann. Für den L e s e r des Stückes wird die auffallende Lage des Möbels motiviert, dem Z u s c h a u e r bleibt sein Stand unwahrscheinlich und posaunt es nachgerade aus, daß es zu einem späteren Versteckenspiel benötigt wird. Entschließen wir uns, von der Originalvorschrift abzusehen, so denkt man sich das Zimmer am besten als eine Art Diele oder Vorraum; als eines von mehreren Gemächern, in denen die „Leute" des Grafen erscheinen, auf sein Lever warten usw. Der bewußte Lehnstuhl soll in ordentlicher Weise zu einer Gruppe von Möbeln (Tisch und Sofa etwa) zugeordnet sein. Er wird dabei nicht von Anfang an in der Position sein können, in dem er später gebraucht wird und soll dies auch nicht. Er sei vielmehr mit drei Füßen auf Räder gestellt und mit dem vierten angebohrt, sodaß er um diesen wie um seine Axe drehbar ist. Bei der Jagd nach dem Haubenbändchen der Gräfin pakt Susanna oder Cherubin den Stuhl, dreht ihn zum Schutz herum und bringt ihn so in die gewünschte Stellung.

Es wäre merkwürdig, wenn Basilio, um die ohnmächtige Susanna bemüht, den schweren und noch dazu bepackten Sessel holen wollte, wären leichtere und bequem erreichbare in der Nähe. Steht der Sessel nicht allein — und das wollen wir wie oben angeführt vermeiden — so müssen auch die anderen Sitzgelegenheiten groß und schwer, für Basilo durch den Tisch verrammelt, oder ganz unbewegliche Stücke sein.

Vortrefflich eignen sich hierfür Truhenbänke (cassapanca). Sie gehören zwar einer früheren Zeit an, passen aber trotzdem sehr gut in die Diele eines Landschlosses. Fortsetzung folgt.

Schillers „Braut von Messina".

von Dr. Hans Knudsen.

Als sich der Romantiker E. T. A. Hoffmann im „Sendschreiben eines Klostergeistlichen" mit Schillers „Braut von Messina" beschäftigte, fragte er: „warum der Herr Schiller zu dem Trauerspiel nach griechischer Art nicht eine Heroengeschichte aus der alten, sondern eine Historie aus der neueren Zeit gewählt hat". Obschon der Dichter während der Arbeit selbst einmal (Brief vom 9. September 1802) gesagt hatte: „das Stück läßt sich wirklich zu einer aschyleischen Tragödie an", konnte niemand tiefer und deutlicher die Unmöglichkeit, eine antike Tragödie zu schaffen, erkannt haben, als Schiller, der mit klarer Erfassung jenen Gegensatz des antiken und modernen Menschen auf die Formel: naiv und sentimentalisch gebracht hatte. Nie wäre Schiller auf den Gedanken gekommen, eine antike Tragödie zu schaffen; allerdings mußte er „mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird." In diesem Sinne hat sich Schiller einen Boden voller Möglichkeiten geschaffen. Mit Menschen einfachster, ungebrochener Zustände, wo Grundgefühle wie Liebe, Haß, Macht herrschen, arbeitet er. Zwar sind es christliche Ritter, aber sie stehen auf heidnischem Kampffelde, in einem Lande, wo die abendländische und morgenländische Kultur sich begegnen, wo kein religiöses Dogma die Menschen einengt, wo der Mensch noch so primitiv-unindividualistisch ist, daß er stets die Begleitung seiner Mannen, den Chor, zur Zwiesprache, für jede besinnliche Situation zur Verfügung haben muß.

Aber dieser Chor ist etwas ganz anderes als der Chor der antiken Tragödie; mußte es sein, da Schiller ja die Tragödie der Alten nicht hat nachahmen wollen. Der Chor des antiken Dramas ist nur Betrachter, Beobachter, interessiertester Zuschauer, wenn man so will. Bei Schiller ist es das auch und verbreitet sich „über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen"; aber er ist in der „Braut von Messina" außerdem ein in die Handlung mit eingreifender Faktor. Wenn Schiller den Chor in die Tragödie einführte, oder, nach den Alten, als ersten wieder einführte, so geschah das „eines gewissen Stachels von Neuheit in der Form" wegen, wie er an Körner schrieb (9. September 1802). Es ist in der Tat ein formaler Gesichtspunkt, aus dem heraus Schiller in seiner kurzen Abhandlung „Ueber den Gebrauch des Chores in der Tragödie" die Anwendung begründet. In der antiken Tragödie, die der Keimzelle für das Drama: dem Chor, noch unmittelbarer nahe stand, ist der Chor „ein natürliches Organ", in der neueren Tragödie wird er ein „Kunstorgan", er hilft „die Poesie hervorbringen." Nur dadurch wird für Schiller die Kunst wahr, „daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird." Klammert man sich, wozu die Menge („da noch ein großer Teil des ganzen Deutschen Publikums seine prosaischen Begriffe von dem Natürlichen in einem Dichtwerk nicht ablegen kann": so Schiller nach der Aufführung) gar zu sehr neigt, nur an reale Handlung, an Nachahmung der Wirklichkeit, so ist man von wahrer Kunsteinsicht noch weit entfernt. Dann ist schon das eine große Aufgabe des Chors, „dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären". Wie merkwürdig modern klingt eine solche Anschauung in einer Zeit, deren Kunst und Kunstphilosophie in gewissen Strömungen so anti-naturalistisch gerichtet sind, wie nie vordem eine Epoche. (Sie wird freilich im Grunde doch nicht in ihren Verstiegenheiten sich auf Schiller berufen dürfen oder wollen!) Aber der Chor hat für Schiller noch andere Aufgaben: er sondert die (notwendige) Reflexion von der eigentlichen Handlung ab, er bringt Ruhe in die Handlung, damit der Zuschauer nie der Raub seiner Eindrücke wird, sondern auch in starken Affekten stets frei bleibt: der Chor hebt die Täuschung auf.

Ebenso wie mit diesem unantiken Chor weicht Schiller auch mit der Bedeutung des Schicksals von der Tragödie des Altertums ab. Es ist in der Tat falsch, die „Braut von Messina" als eine Schicksals-Tragödie hinstellen zu wollen. Wohl lassen sich — man muß freilich schon genau aufmerken, so geschickt sind sie verdeckt — eine ganze Reihe seltsamer Zufälligkeiten zeigen, wohl verzichtet Schiller nicht auf Träume und Prophezeiungen. Während aber im antiken Drama

(man wird vornehmlich auf „Oedipus" hinzuweisen haben) der Orakelspruch in seiner Erfüllung unabwendbar ist, der Held sein Schicksal als unentrinnbar, wird prophezeit, kennt, ist Don Cesar bei Schiller ganz auf sittliche Verantwortung gestellt, zieht er aus seiner Handlungsweise die Konsequenzen, indem er, sich selbst aufopfernd, aus dem Leben geht. Seine Ermordung des Bruders geschieht mit Bewußtsein, ist also etwas Anderes, als wenn Oedipus im Hohlweg einen alten Mann erschlägt, von dem sich nach vielen Jahren herausstellt, daß es sein Vater gewesen ist. Nein: Schillers Menschen haben ihre freie Entscheidungsmöglichkeit, sie handeln nicht aus einem außer-menschlichen äußern Zwang heraus, sondern aus innerem Zwang, getrieben durch ihren Charakter. Wenn man getrost Don Cesar sagte, er brauche nicht die volle Verantwortung zu tragen, so würde schon sein Stolz, das Gefühl, aus Mitleid geduldet zu sein, ihm das Leben unerträglich machen. Was bei Schiller noch „Schicksal" ist, das ist die Tragik des Lebens schlechthin; so grausam, hart und schwer können eben einmal die Dinge untereinander verkettet sein.

Ist man sich über die Einstellung im Klaren, die der Dichter für seine Tragödie erwartet, so wird man sich unschwer darüber Rechenschaft geben können, ob Schiller mit der „Braut von Messina" eine letzte künstlerische Lösung gelungen ist. Wenn er selbst meinte, der Chor „würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödien erst ihre wahre Bedeutung geben", so werden wir sagen dürfen: das, was Schiller mit dem Chor erstrebte, muß nicht auf diesem Wege erreicht werden; es ist ein Weg, nicht der Weg. In einem früheren Stadium der Entstehungsgeschichte seines Werkes hat der Dichter an Körner geschrieben (13. Mai 1801), weil das Hauptinteresse für ihn nicht sowohl an den handelnden Personen, sondern in der Handlung liege, erzeuge es, bei allen darin enthaltenen Vorzügen, doch „eine gewisse Kälte". Wenn der heutige Zuschauer sie nicht auch spürt, vielleicht die bewußte Kunst des Dichters erst bei übergenauem Hineinblicken ahnt, so liegt das an dem gereiften Können Schillers, das seinem vorletzten Werk zugute gekommen ist. Wir dürfen die allerfrühesten Keime wohl schon in den Herbst des Jahres 1797 setzen, als er über dem Sophokles saß; deutlicher tauchte der Plan unmittelbar nach dem „Wallenstein" auf; aber es kommen dann erst „Maria Stuart" und die „Jungfrau von Orleans" zur Reife, bis er dann 1801 weiter arbeitet, nochmals unterbrechen muß, reichlich nach Jahresfrist wieder daran geht, gereizt durch das formale Problem, das sich aufdrängte; um dann am 1. Februar 1803 auf das vollendete Werk sehen zu können, das man am 19. März 1803 in Weimar mit starkem Eindruck spielte.

Nur der reife Schiller konnte dem Chor und seinen Versen einen solchen Reiz geben, daß wir diese Teile zum Besten nicht nur seiner Schöpfungen, seiner Lyrik rechnen dürfen; konnte ihnen im Sprachlichen dieses Maß an Glanz und Wohllaut, diesen Rhytmus, Klang, Kraft, Geistigkeit, Klarheit und Fülle geben, die immer das uns irgendwie fremdgewordene Element vergessen lassen werden.

Und es gehörte weiterhin die kraftvolle Theaterhand des reifen Schiller dazu, so offenbar bühnliche Wirkungen aus dem Stoff herausspringen zu lassen; es mußte der reife Schiller sein, der so stark das Menschliche ins Groß-Erhabene, ins Tragische steigern konnte.

Zum Programm des dritten Abonnements-Konzertes.

von Dr. Paul Habermann.

In den letzten Jahren ist mit Recht immer wieder laut der Ruf nach einer künstlerischen und inhaltlichen Einheitlichkeit des Konzertprogramms erklungen. Wenn nun der nächste Symphonieabend Tschaikowskys sechste pathetische Symphonie und Richard Straußens „Tod und Verklärung" verheißt, so ist der Forderung nach Einheit im höchsten Maße genüge geschehen. Haben doch beide Werke inhaltlich zum Gegenstande das Ringen des Menschen mit der allgewaltigen Macht des Todes; künstlerisch aber ist beiden gemeinsam die Verwendung gewaltiger Steigerungen, die blühende, unmittelbar zu Herzen gehende Melodik und die starke Betonung des koloristischen Momentes.

Tschaikowskys sechste Symphonie in H-moll, von ihm selbst als Symphonie pathétique bezeichnet, ist eines der bedeutendsten und bekanntesten Werke des russischen Komponisten. Sie entstand auf einem stillen Landsitze bei Klin zwischen Petersburg und Moskau in der tiefen Stille eines verwilderten Gartens. Zu ihrer Aufführung vor der Russischen Musikalischen Gesellschaft reiste Tschaikowsky im Spätherbst 1893 nach St. Petersburg. Das Werk sollte sein Schwanengesang werden. In aller Frische leitete der Komponist die Aufführung seines Werkes; niemand hätte in ihm einen Todgeweihten gesehen. Wenige Tage nach dem Konzert verbrachte Tschaikowsky mit Freunden den Abend in einem vornehmen Restaurant. Heftiger Schmerzen wegen mußte er aber heimkehren. Es heißt, er habe trotz dringenden Abratens seiner Freunde ungekochtes Wasser getrunken. Am nächsten Tage fühlte er sich wieder wohler; bald jedoch traten die Schmerzen von neuem auf; man stellte Cholera fest, und noch nicht vierzehn Tage nach der Aufführung der Symphonie mußte Tschaikowsky selbst im Kampf mit dem Allbezwinger Tod unterliegen. Es konnte nicht ausbleiben, daß die Erzählung aufkam, er habe sein Ende nahen fühlen und in Vorahnung seines Todes mit dem Schlußsatz der Symphonie sich selbst sein Requiem gesungen.

Gerade durch den Schlußsatz unterscheidet sich die Symphonie in der Form von anderen Symphonien. Denn hier bildet das Adagio nicht wie gewöhnlich einen Mittelsatz, sondern das Finale. „Diese Umstellung erklärt sich", wie Felix von Weingartner anläßlich einer Aufführung in Berlin im Jahre 1896 ausführte, „aus der poetischen Idee des ganzen Werkes, welches als der Ausdruck einer tiefernsten, ich möchte sagen pessimistischen Weltanschauung sich darstellt. Der Poesie der slavischen Völker ist der Hang zur Schwermut eigentümlich, die Nachtseiten des Lebens finden wir in Gedichten und Romanen slavischer Dichter oft in unübertroffener Meisterschaft dargestellt. Der Humor, die Gemütlichkeit kommt selten zum Durchbruch, und die Freude erscheint dann oft gezwungen, beinahe krampfhaft. Auch in den Kompositionen slavischer Tondichter überwiegt das Moll gegen das Dur, und es finden viel häufiger melancholische Stimmungen ihre klangliche Verkörperung als heitere und freudige. Unter allen Orchesterwerken, welche vom Osten zu uns herübergekommen sind, erscheint mir die Symphonie pathétique, wenn ich von Borodins großer H-moll-Sinfonie absehe, als das Bedeutendste und Typische für die moderne Musik der Russen. Das Werk gleicht einem effektvollen Theaterstück. Tschaikowsky selbst soll von diesem seinem letzten größeren Werk die Befürchtung gehegt haben, man werde es für keine Symphonie halten. Tatsächlich verläßt es auch die übliche Form, sowohl der Anordnung als auch der Struktur der einzelnen Sätze nach. Im ersten Satz ist die Form erkennbar, jedoch die Fassung frei. Geschlossener sind die Mittelsätze; das Finale ist wieder ganz frei. Außerdem wird dieses vom Adagio gebildet, welches sonst in der Mitte der Symphonie zu stehen pflegt. Die innere Aufregung verlangt einen in düstere Finsternis sich verlierenden Schluß. Todesahnung, so sagt man, habe Tschaikowsky dieses Werk in die Feder diktiert; einem dichterischen Gedanken zuliebe ist also darin von der Form abgegangen worden." Ein Programm, das sich bis ins einzelne ausdeuten ließe, liegt der Symphonie nicht zugrunde; darin unterscheidet sie sich von Straußens symphonischer Dichtung „Tod und Verklärung". Aber immerhin wird doch durch den Titel und die thematische Gestaltung die Phantasie des Hörers auf das Pathos gelenkt, und zwar auf das tragische Pathos. Düster beginnt das Werk im Adagio mit einem Thema, das unzweifelhaft mit der Einleitung von Beethovens Sonate pathétique verwandt ist. Nach wenigen Takten setzt ein Allegro non troppo ein, wobei sich der Charakter der Orchestrierung ein wenig erhellt. Neben diesem Schicksalsthema verwendet Tschaikowsky im ersten Satze hauptsächlich ein melodisches, fast sentimentales, romanzenhaftes Thema, das sich nach einmaligem Hören beinah unverlierbar einprägt. Es mag wohl innerstes Glück sein, das der Komponist hier mit innigem Schwelgen zum Ausdruck bringen will. In der Durchführung erscheint dann der erste Hauptgedanke fugiert mit rhythmischen Abweichungen, bis er mit aller Kraft in der ursprünglichen Form noch einmal erklingt. In gewaltiger Steigerung ringt sich auch das Gesangsthema vom pianissimo prachtvoll instrumentiert zum stärksten fortissimo hindurch, um dann wieder zum pianissimo hinabzusinken. Mit einem Nachspiel über dem achtmal die H-dur-Tonleiter herabsteigenden Streichorchester verklingt der erste Satz.

Der zweite Satz (Allegro con gracia) hat den Charakter eines vornehmen Tanzes voll liebenswürdiger Schelmerei. Rhythmisch ist er besonders interessant durch die Verwendung des fünfzähligen Taktes.

Der dritte Satz (Allegro molto vivace) ist ein Scherzo in überaus glänzender Instrumentation. Mit wundervoller Kunst tritt mehr und mehr ein Marschthema hervor, das schließlich triumphierend, vielleicht etwas brutal und roh, alles beherrscht. Der zweite und dritte Satz stehen wohl kaum in Beziehung zum Titel der Symphonie. Man muß sie sich vielleicht aus der Notwendigkeit des Kontrastes zum vierten Satze erklären, wenn man nicht daran denken will, daß der lebensfrohe und siegesstolze Mensch, wie er sich im zweiten und dritten Satze ausspricht, doch einmal den Kampf mit dem allgewaltigen Schicksal und mit dem Tode (vierter Satz) aufnehmen muß.

Wenn dem Komponisten ein Programm vorschwebte, so kann der letzte Satz (Adagio lamentoso) nach Hugo Riemanns Darlegungen als ein Klagegesang gelten für den auf dem Felde der Ehre zu Tode verwundeten Helden. Dann steht auch vielleicht das Marschthema des dritten Satzes, das mit Aufbietung aller Kräfte des Orchesters wohl die Vorstellung einer heißen Feldschlacht erwecken kann, in innerer Beziehung zum vierten Satze. Lebenslust und Todesschauer führen hier einen gewaltigen Kampf miteinander. „Wie Blut aus tödlichen Wunden rinnt es in diesen Tönen; ein wehevolles Verbluten. Man kann den Satz nicht hören, ohne in tiefster Seele ergriffen zu werden" (Ferdinand Pfohl). Noch einmal lenkt der Sterbende wie in Straußens symphonischer Dichtung seinen Blick gerührt in frohe Tage. Neue Ausdrücke gesteigerter Fieberphantasien wechseln mit dumpfer Klage. Schmerzvoll ist der Todeskampf. Die Kraft des Orchesters steigert sich aufs höchste. Ein einzelner Tamtamschlag bezeichnet wohl den Augenblick, wo der Held von seinem Leiden erlöst wird, und feierliche Posaunenklänge künden die Verklärung an. In ernster Trauer entläßt der Komponist den Hörer. Dieser Satz, so sehr er auch des thematischen Kontrastes und der motivischen Entwicklung bei seiner freien Gestaltung entbehrt, gehört zu dem Besten, was Tschaikowsky und überhaupt die musikalische Kunst uns gegeben hat.

Weniger bedeutend ist das Violinkonzert Tschaikowskys op. 35 in D-dur, das einzige aus seiner Feder. Er hatte es dem vorzüglichen Violinvirtuosen Leopold Auer gewidmet. Dieser lehnte jedoch ab, es vorzutragen, da er es für unspielbar hielt. In Europa wurde es dann bekannt durch den jungen Violinvirtuosen Adolf Brodsky, und es ist auch jetzt noch von Interesse, zum mindesten für die früheren Formen musikalischer Kritik, was Hanslik gelegentlich einer Aufführung in Wien darüber schrieb: „Wir wissen, daß in der zeitgenössischen Literatur Werke auftauchen, deren Autoren die widerlichsten physiologischen Erscheinungen, wie z. B. den schlechten Geruch, ausführlich zu schildern lieben. Eine derartige Literatur kann man stinkende nennen. Das Konzert des Herrn Tschaikowsky bewies uns, daß es auch stinkende Musik gibt." Brodsky ist es gewesen, der das Konzert trotz aller Einwände immer wieder spielte und es so der Vergessenheit entriß. Darum sei sein Name in diesem Zusammenhange nicht vergessen. Das Konzert stellt große Anforderungen an den Spieler. Es strotzt von Schwierigkeiten, die allerdings mehr Reiz für den Spieler als für den Hörer haben. Es ist uns vielleicht auch fremder geblieben als die sonstigen Werke Tschaikowskys infolge seiner nationalen Eigentümlichkeiten. Da es unmöglich ist, eine Charakterisierung des Werkes im einzelnen ohne Notenbeispiele zu geben, so mag es mit einigen allgemeinen Bemerkungen getan sein. Der erste Satz ist hauptsächlich auf zwei Themen aufgebaut, einem mehr kräftigen Charakters von prägnanter Rhythmik und einem gesangartigen Thema, die dem Solisten Gelegenheit zu reichem Figuren- und Passagenwerk geben. Der Satz ist voll guter musikalischer Einfälle und kühner Modulationen. Der zweite Satz (Canzonetta) ist ein kleines, einfaches, vornehmes, stimmungsvolles Stück. Das Orchester ist auf Streicher, Holzbläser und ein Horn beschränkt. Das sich unmittelbar anschließende Finale bietet mit seinen gedrungenen Figuren ein Bild trotziger Kraft.

Die symphonische Dichtung „Tod und Verklärung" von Richard Strauß (1890) gehört meines Empfindens mit den Werken „Don Juan" (1889) und „Till Eulenspiegels lustige Streiche" (1895) zu den bedeutendsten Schöpfungen des Meisters. Hier ist die melodische Erfindung noch groß und weit. Die Instrumentation ist glänzend, ohne erklügelt zu sein, und aus dem Ganzen sprüht eine ungeheure Frische.

Ganz deutlich gliedert sich die symphonische Dichtung analog dem der Partitur beigefügten Gedicht in vier Teile. „In der ärmlich kleinen Kammer, Matt vom Lichtstumpf nur erhellt, Liegt der Kranke auf dem Lager." Dumpf pochen

wie das Drohen des Todes eindringliche Rhythmen, die sich auch weiterhin durch das Tongemälde ziehen. Sofort ist mit geringen Mitteln die Stimmung des Schwerlastenden, die Stimmung des Erschöpften erzielt. Eben hat der Kranke noch mit dem Tode gerungen; nun sank er erschöpft in Schlaf. „Um des Kranken bleiche Züge Spielt ein Lächeln wehmutsvoll. Träumt er an des Lebens Grenze Von der Kindheit goldner Zeit?" Ueber leisen Des-dur-Akkorden der Harfe erhebt sich ein zartes, weiches, gesangvolles Thema der Flöte, ein wehmutsvolles Lächeln. Mit einem süßen, innigen Andantethema malt die Oboe die Erinnerungen an glückliche Kindheit. — „Doch nicht lange gönnt der Tod seinem Opfer Schlaf und Träume. Grausam rüttelt er ihn auf Und beginnt den Kampf aufs neue." Mit grellen Schlägen kündigt sich das Nahen des Bezwingers Tod an. Es beginnt der gewaltige Kampf zwischen Lebenstrieb und Todesgewalt, der von Strauß mit allen Mitteln des modernen Orchesters gewaltig und erschütternd gemalt ist. Leidenschaftlich stellt sich dem tückisch und heimlich andringenden Motiv des Fiebers mit ungeheurer Energie die musikalische Darstellung des Lebenstriebes entgegen. „Welch entsetzenvolles Ringen!" Schon scheint das Fieber über den Kranken trotz der elementaren Gewalt seiner Lebenskraft zu siegen. Aber „Keiner trägt den Sieg davon, Und noch einmal wird es stille." Strahlend hat sich ein in seiner rhythmischen und melodischen Einfachheit gewaltiges Motiv erhoben. Es deutet an, daß die Erlösung erfolgen wird, auch wenn der Tod den Sieg davonträgt. Stille ist es geworden. Wie am Anfang klopft das unheimliche Pochen des Todes. — „Kampfesmüd' zurückgesunken, Sieht der Kranke nun sein Leben Inn'rem Aug' vorüberschweben." Er sieht der Kindheit Morgenrot, und wieder wie im ersten Teil ertönt das innige Motiv unschuldiger Kindheit. „Dann des Jünglings keckes Spiel, Bis er reift zum Männerkampf, Der um höchste Lebensgüter Nun mit heißer Lust entbrennt." Ein wunderbares Bild gewaltigen Kampfes läßt der Komponist vor unserem Ohr erstehen. Leidenschaftlich warmblütig brausen die Themen dahin. Wundervoll ist dieser Satz in seiner Entwicklung und Steigerung, in seiner Polyphonie und Chromatik. Allein „Glaubt er sich dem Ziele nah', Donnert ihm ein „Halt" entgegen!" Wie zu Beginn ertönen, aber jetzt mit drohender Gewalt von Posaunen und Pauken angestimmt, die klopfenden Todesrhythmen. Das Bild des Kranken, der mit dem Fieber kämpft, erweitert sich zum Bilde des ewig strebenden Menschen, der gegen die trotzige Gewalt des Schicksals ankämpft. Einem solchen ewig sich mühenden Menschen winkt Erlösung und Verklärung. Strahlend meldet sich das Thema der heldenhaften Verklärung. Wahrer Friede ist aber erst möglich, wenn von des Todes Eisenhammer der Erdenleib zerbricht. In unbeschreiblicher Realistik läßt der Komponist den Tod über den Menschen Sieger sein. Nach gewaltigem Kampfe deckt Todesnacht das Auge. Geisterhaft unirdische Klänge zeigen, daß die Seele dem sterblichen Leibe entschwand. — Der Schlußteil des Werkes beginnt. „Aber mächtig tönet ihm Aus dem Himmelsraum entgegen, Was er sehnend hier gesucht: Welterlösung, Weltverklärung!" In stillem Frieden, musikalisch sehr eindrucksvoll aufgebaut aus den Themen der Kindheit und der Erlösung, kommt der Verklärte zum Himmelsraum. Mit großem, breitem Pathos entwickelt sich der Satz in gewaltiger Steigerung. Strahlendes C-dur ist seine Tonart, und wie stark er auch moduliert, zum glänzenden C-dur kehrt er immer wieder zurück. Mit drei wunderbar beruhigenden Vorhalten in As-dur, A-moll und C-dur klingt der Hymnus auf die Verklärung des Helden erlösend und befreiend aus.

Das Programm des II. Abonnementskonzerts

des städtischen Orchesters bringt zwei für Bielefeld neue Werke: Brahms Klavierkonzert in D-moll und Regers Variationen über ein Thema von Mozart. Brahms Konzert ist weniger als irgend ein anders Werk der Gattung ein Konzert in dem Sinne, daß als Soloinstrument dominierend dem Orchester gegenüber gestellt ist. Seinem innersten Wesen nach ist es durchaus symphonischer Natur. Kein heraustreten des Soloinstruments um seiner selbst willen, sondern Klavier und Orchester zwei gleichberechtigte Faktoren, eines wie das andere ausschließlich im Dienste des Kunstwerks. Beethoven'sche Einflüsse und der Gedankenkreis der 9. Symphonie haben auf Brahms befruchtend gewirkt. Die prometheische Spannung des ersten Satzes des Konzerts gemahnt an den ersten Satz der Symphonie. Das wundervolle Adagio mit seiner ursprünglichen Ueberschrift: „Benedictus qui venitia nomine

Domini" weist auf die Missa solemnis und führt in die verklärten Höhen einer friedevolleren Welt. Ein echt Brahm'sches Rondo mit straff gespanntem Hauptthema und gesangvollen Seitensätzen beschließt das außerordentliche Werk. Als berufene Vertreterin des Klavierpart ist Frau Kwast-Hodapp gewonnen.

Regers Variationen liegt das bekannte Thema aus Mozarts A-dur Klaviersonate zu Grunde. Während aber Mozart im wesentlichen die Form und harmonische Struktur unverändert läßt, aber durch Veränderung der Stimmung aus jeder Variation ein selbständiges kleines Charakterstück schafft, läßt Reger nicht nur in einigen Variationen den Grundcharakter des Themas ganz unberührt, auch seine melodische Gestalt bleibt ganz unverändert, während seine das Figurenwerk begleitenden Instrumente contrapunktische Umbildungen und wundervolle Harmonisierungen, ganz neue Seiten des Themas erschließen. In anderen Variationen sind es allerdings nur einzelne kleine Motive, die dem Meister als Anregung zu ganz freien Phantasien dienen. Den Schluß bildet auch hier, wie bei allen Variationen Regers, ein genial hingeworfene Fuge, deren Schlußsteigerung durch Mozarts Thema gekrönt wird. — In der Besetzung des Orchesters hat es Reger gereizt, zu zeigen, daß man auch heute noch im wesentlichen mit dem Mozartschen Orchester auskommen kann. Aber es zeigt sich auch hier, daß der Geist es ist, der lebendig macht und sich die Form schafft. Das Orchester ist äußerlich dasselbe geblieben, aber der neue Geist, der es erfüllt, hat aus ihm ein ganz neues, modernes Instrument von bestrickendem Klangzauber gemacht.

Zur Aufführung von Hayden's „Schöpfung"

von Hans Schlesinger.

Auf die beiden hervorragendsten norddeutschen Meister: Bach und Händel, die zu Ende des 18ten Jahrhunderts die Musik auf eine außerordentliche Stufe gebracht hatten, folgte das Dreigestirn der Wiener Meister: Haydn, Mozart und Beethoven, die der deutschen Tonkunst zu vollstem Siege verhalfen. Im Laufe der Jahrhunderte haben wir uns mit solcher Selbstverständlichkei an das Vorhandensein der von den Altmeistern geschaffenen Werke gewöhnt, daß wir uns kaum noch die Mühe geben, uns der Neuheit und Kühnheit dieser Schöpfungen bewußt zu werden. Wir glauben längst mit den künstlerischen Resultaten der damaligen Zeit fertig zu sein, und doch beweist uns ein erneutes Vertiefen in das Kunstschaffen der damaligen Zeit immer wieder, daß gerade dort in gewissem Sinne unsere Zukunft liegt. Womit auf gar keinen Fall gesagt sein soll, daß von den großen technischen Vervollkommnungen auch nur in etwa Abstand genommen werden soll. Nichts wäre falscher als das. Nur auf die Schlichtheit und Einfachheit, auf die Unmittelbarkeit und Naivität des Denkens und Fühlens, Erfindens und Gestaltens soll hingewiesen sein im Gegensatz zu der gekünstelten Originalität.

Mag sein, daß wir heutigen Menschen komplizierter, viel differenzierter sind, um nicht zu sagen „bedeutender" — aber vergessen wir nicht, daß die Musik in dem Bestreben, die komplizierten Auffassungen und Empfindungen der gegenwärtigen Zeit zu versinnbildlichen, auf Wege geraten ist, die eine weitere Entwicklung nach dieser Richtung hin kaum noch zulassen. Täuschen wir uns nichts vor und geben wir unumwunden zu, daß der eigentliche Zweck der Kunst — sofern es überhaupt einen solchen gibt — auch heute noch der ist, der er immer war: uns die Abgründe und Tiefen des Lebens vergessen zu machen, nicht aber uns die Miseren des Lebens auf besondere Art zu verdeutlichen.

Und wenn je erhebende und versöhnende und verklärende Kunst geschaffen wurde, so war es die Wirksamkeit der damaligen Meister, die uns so liebenswürdige, kindlich heitere, frohgemute, so unverbesserlich optimistische Werke bescherten.

Wenn je ein Leben das Motto vertrug: „Durch Kampf zum Sieg", so war es das Leben Joseph Haydn's. Beschäftigen wir uns näher mit diesem Leben, das so voller Ernst und Enttäuschungen war, so müssen wir dieses Schaffen, dieses Auswirken seines sonnigen Wesens mit umsomehr Dankbarkeit hinnehmen. Wurde Haydn's harte Jugend und Lehrzeit, sein Fleiß und seine Energie auch späterhin belohnt (der Fürst Esterhazy berief ihn als Leiter seiner Privatkapelle und gab ihm so eine gewisse wirtschaftliche Unabhängigkeit), so schufen ihm nun seine Familienverhältnisse ein außerordentlich qualvolles Leben. Volle 40 Jahre

lebte er in kinderloser Ehe mit einer zänkischen Frau, die er selbst una bestia infernale nannte. Unter diesem unleidlichen Zusammenleben hat er schwer gelitten, nicht weniger aber darunter, daß ihm der Segen des Familienlebens versagt blieb.

Sein dienstliches Verhältnis war ein ausgezeichnetes. Der Fürst Esterhazy verstand es, sein Mäzenatentum nicht nur mit schönen Worten, sondern auch mit guten Taten auszuüben. Haydn stand mit seinem Fürsten auf beinahe freundschaftlichem Fuß, wovon die Komposition der sogenannten Abschiedssymphonie einen besonderen Beweis gibt. Und als gelegentlich die Kapelle aufgelöst wurde und Haydn nach Wien übersiedelte, wurde ihm nicht nur sein Kapellmeistertitel belassen, sondern seine bisherigen Einkünfte auch noch erhöht, so daß er nun in wirklicher Freiheit und Unabhängigkeit leben und schaffen konnte. Auf die Wiener Zeit folgten seine zwei Reisen nach England, die ihm, wie selten einem deutschen Künstler, außerordentliche Erfolge einbrachten, ihn aber trotz der glänzendsten Angebote nicht bestimmen konnten, in London zu bleiben. Immer wieder kehrte er in die Heimat zurück, hier reifte er in stiller Verborgenheit zum Meister, und hier verbrachte er seinen Lebensabend, der von wahrer Vollendung vergoldet und verklärt war. Die übliche Auffassung, daß der gute alte Papa Haydn ein Glückskind war, dem die Götter Alles im Schlaf in den Schoß warfen, ist irrig. Haydn durfte es selbst bezeugen, daß er sein Leben lang fleißig gewesen ist. Nichts ist für seine Genialität bezeichnender als daß der Jubelgreis — im idealen Sinne des Wortes — das Werk nicht seines Lebens schuf, in dem wir trotz der reifsten Vollendung den Zauber der Originalität in gesteigertem Maße vorfinden. Ein Wunderquell, aus dem wir uns nie satt trinken können: die Schöpfung.

Der Text zu der Schöpfung stammt aus dem Englischen. Der ganz und garnicht unkritische Meister sah wohl die Schwächen der Dichtung gesperrt, begnügte sich aber mit den Anregungen, die seine Phantasie dabei erfuhr. Können wir uns zu heutiger Zeit noch weniger als damals mit der Auffassung der Weltschöpfung befreunden, so wollen wir doch nicht vergessen, daß die Worte poetische Ansätze zeigen, die dann in Verbindung mit der Musik die Ideen voll offenbaren.

Das Werk zerfällt in drei Teile, deren erster in Erschaffung des Alls, das Werden der Erde, Sonne Luft und Meer schildert. Der zweite Teil läßt die Welt sich dann mit Lebewesen bevölkern, der dritte bringt die Schöpfung der beiden Menschen Adam und Eva.

Gleich die Einleitung, die Schilderung des Chaos ist von außerordentlicher Charakteristik, und dürfte wohl einer der ersten bedeutungsvollen Ansätze zur Programmusik sein. Das illustrierende Prinzip sehen wir besonders im zweiten Teile bei der Erschaffung der Lebewesen angewandt. Hier ist für das kleinste wie das größte Geschöpf eine besondere, charakteristische musikalische Prägung gewählt. Mit den Gesängen der drei Erzengel Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor) und Raffael (Baß) hat uns Haydn Szenen von so außerordentlicher Schönheit geschaffen, daß man sie als ebenbürtig neben den „Prolog" im Himmel zu Goethes „Faust" stellen kann. Den Höhepunkt des Werkes aber bedeutet die Erschaffung der Menschen. Wie hier die Empfindungen der Bewunderung, des Dankes, des Glücks und der Freude zum Ausdruck kommen, wie sich zu den Stimmen des betenden Menschenpaares der Chor der Engel wie von Ferne hinzugesellt, wie die ganze Natur, Tiere und Blumen in diesem Augenblick mitzuempfinden scheinen, das sind Momente von größter und reinster Schönheit.

Haydn's Orotorien (Schöpfung und Jahreszeiten) wurden bald mit hellem Jubel aufgenommen. Sie haben wesentlich zur Bildung und Schulung unserer Chorvereinigungen beigetragen und haben über das rein Musikalische hinaus als Trägerinnen eines Gemeinsamkeitsgefühls gewirkt. Und es spricht wohl nichts mehr so für die ewige Juged und Frische dieser Werke, als die Empfindungen der Freude und des Dankes, die innere Herzensbewegung sowohl bei den praktisch Beteiligten als auch bei den Hörern, die eine erneute Aufführung dieser im edelsten Sinne volkstümlichen Musik hervorruft.

Die Tränen eines Philisters sind Nektar für die Götter. (Bakunin.)

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Freitag 21. November	6½	Wallensteins Lager Die Piccolomini
Sonnabend 22. November	7	**Lohengrin**
Sonntag 23. November		
	6½	**Wallensteins Tod**
Montag 24. November	7 A	**Waffenschmied**
Dienstag 25. November	7 C	**Wölfe**
Mittwoch 26. November	7 B	**Cavalleria Bajazzo**
Donnerstag 27. November	7	**Liebe**
Freitag 28. November	7½	**Abonnements-Konzert**
Sonnabend 29. November	7	**Blitzblaues Blut**
Sonntag 30. November	2½ Freie V.B.	**Der Zigeunerbaron**
	7	**Waffenschmied**
Montag 1. Dezember	7 Freie V.B.	**Der Zigeunerbaron**
Dienstag 2. Dezember	7	**Der Katzensteg**

Mittwoch 3. Dezember	7 C	**Waffenschmied**
Donnerstag 4. Dezember	7	**Ehre**
Freitag 5. Dezember	7 B	**Figaros Hochzeit**
Sonnabend 6. Dezember	7	**Die Braut von Messina**
Sonntag 7. Dezember	2½ Freie V.B.	**Wölfe**
	7	**Der Katzensteg**
Montag 8. Dezember	7 Freie V.B.	**Wölfe**
Dienstag 9. Dezember	7 A	**Blitzblaues Blut**
Mittwoch 10. Dezember	7 B	**Wölfe**
Donnerstag 11. Dezember	7 C	**Figaros Hochzeit**
Freitag 12. Dezember	7½	**Abonnements-Konzert**
Sonnabend 13. Dezember	7	**Blitzblaues Blut**

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Am Freitag, den 21. und am Sonntag, den 23. November, **Gastspiel**

RICHARD STARNBURG ALS WALLENSTEIN

Am Sonnabend, den 22. November, Gastspiel

FRITZ VOGELSTROM ALS LOHENGRIN

DAS PROGRAMM D. ABONNEMENTS-KONZERTS

am 28. November, (Dirigent Professor W. Lamping):

Solistin: Frau Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp.

1. Joh. Brahms: op. 15. Klavierkonzert D-moll.

Maestoso. Adagio. Rondo. Allegro non froppo.

PAUSE

2. Max Reger. op. 132 Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart.

Thema: Andante graziose. Var. I. Listesso tempo. (quavi un poco piu lento). Var. II. Pocoagitato (non froppo allegro). Var. III. Con motto. Var. IV. Vivace. Var. V. Quasi Presto. Var. VI. Sostenuto (quasi Adagietto). Var. VII. Andante gracioso. Var. VIII. Molto sostenuto.

Zum Programm siehe Seite 139

Am 2., 4., 6. und 7. Dezember, Gastspiel

CONRAD GEBHARDT

DAS PROGRAMM D. ABONNEMENTS-KONZERTS

am 12. Dezember (Dirigent Direktor M. Cahnbley):

Tschaikowsky, Symphoniepathie'kque, h-moll. Tschaikowsky, Konzert d-dur, Violine mit Orchester. Strauß, Tod und Verklärung.

Zum Programm siehe Seite 136

Da für die 2. Hälfte des Dezember eine lediglich aus Illustrationen auf Kunstdruckpapier bestehende Nummer geplant ist, entfallen im vorliegenden Heft die Kunstbeilagen.

Als besondere Weihnachtsgabe

beabsichtigt die Redaktion der Blätter für Theater und Kunst einen

BIELEFELDER THEATER-ALMANACH

herauszugeben. Das ziemlich umfangreiche Buch, das neben den Bildern der Mitglieder des Theaters in guter Ausführung eine Reihe von Beiträgen aus den Kreisen der Künstlerschaft und des Publikums enthält, wird im Laufe des Dezember erscheinen und zum Preise von Mk. 2.— bei den Logenschließern, an der Kasse, sowie bei sämtlichen hiesigen Buchhändlern zu haben sein. Die Abonnenten unserer Zeitschrift erhalten den Almanach gegen vorherige Bestellung zum Vorzugspreise von Mk. 1.—. — Besonders weisen wir noch auf das Preisausschreiben hin, das dieser Almanach enthalten wird.

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

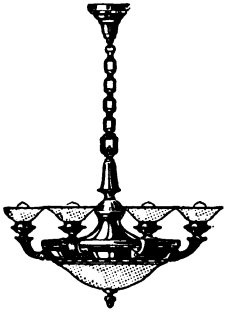
Abt. I: Papierhandlung · Sämtliche Schreibtisch-Gegenstände
Abt. II: Moderner Bürobedarf · Ideal- u. Erika-Schreibmaschinen
Abt. III: Anfang Oktober Eröffnung einer allen modernen Anforderungen gerecht werdenden BUCHHANDLUNG
Spez.: Belletristik, Luxusausgaben, Handelswissenschaft

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

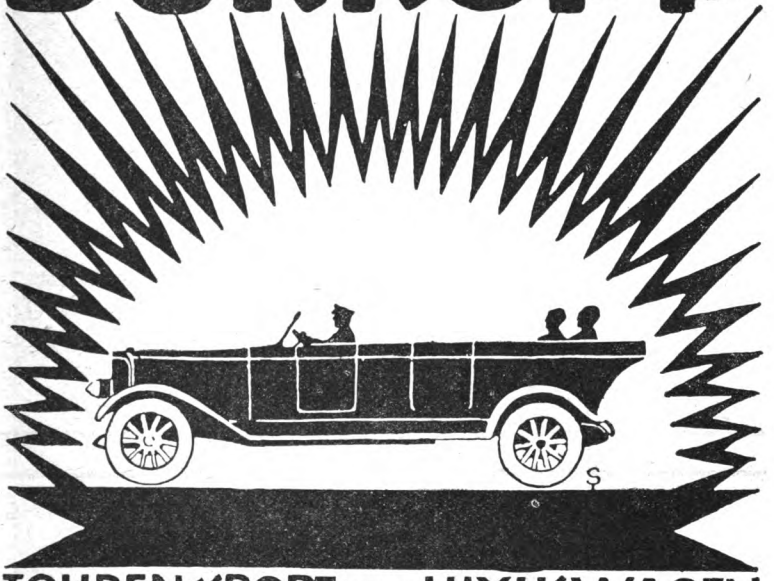
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

DÜRKOPP



TOUREN-, SPORT- UND LUXUSWAGEN
LAST- & LIEFERUNGSWAGEN, LASTZÜGE

NÄHMASCHINEN FÜR HAUSHALT & GEWERBE
SPEZIALNÄHMASCHINEN

FAHRRÄDER
SPEZIALITÄT:
„LEICHTE
KETTENLOSE"
DÜRKOPPWERKE

DÜRKOPP

OELSCHEIDE-
MASCHINEN,
MILCH-
SCHLEUDERN.
AKTIENGESELLSCHAFT

BIELEFELD.

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

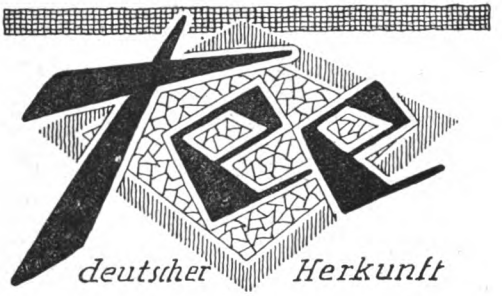
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN-
UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-
ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE,
GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 BIELEFELD GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

BIELEFELDER BLÄTTER

HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER

HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

DEZEMBERHEFT 1919

Ein unveröffentlichtes Gedicht von Theodor Fontane.

Ueber hundert Meilen
Eilen diese Zeilen
Von der Stadt der Quadriga
Nach Riga,
Von des Fritzen-Denkmals Füßen
Bestens zu grüßen.

Als ich in Riga Anfang Dezember vorigen Jahres, nach einem von Revolutions-Sorgen und -Mühen erfüllten Tage im Heim eines deutsch-russischen Arztes einige Stunden ausruhte, nahmen wir, mehr um die überhitzten Gedanken zu kühlen, als aus Interesse am Gegenstande, die reich gefüllte Autographenmappe meines Wirtes vor. In einfachen alten, mit handgemachtem Kleisterpapier überzogenen Deckeln, lagen da beieinander Blätter von der Hand deutscher Dichter und russischer Fürsten, polnischer Musiker und baltischer Gelehrter. Ein Weisheitsspruch des großen Tolstoi, ein Brief Ewald von Kleists, Verse Elises von der Recke, Notenblätter Tschaikowskys und ein Namenszug Herders. Unter den vielen vergilbten und oft so köstlichen Schriftproben, die wir, nach und nach in ein Gespräch über künstlerische und literarische Dinge uns versenkend, betrachteten, ließ ein Blatt mein Auge besonders aufleuchten. Ich hätte nicht Preuße, nicht Berliner sein müssen, um die Zeilen von der Hand dieses Dichters besonders eingehend zu betrachten. Theodor Fontane! Ich las das Verslein vor —

. . . . . „Von der Stadt der Quadriga nach Riga“ . . . . . .

— wir wußten beide, daß es mit den alten, so innigen Beziehungen nun für lange zu Ende sein würde! Und indem wir eingehend des preußischen Dichters gedachten, der französische Eltern gehabt, und der sein Dichterherz auf Reisen in England entdeckt hatte, da schenkte mir mein Gastgeber das Blatt, damit es nach siebenundzwanzigjährigem Aufenthalt in Riga mit mir seinen Weg zurücknehme nach der „Stadt der Quadriga.“

Leider konnte mir der ehemalige Besitzer keinen Aufschluß über den Empfänger des Fontanischen Grußes geben. Ja, er wußte sich kaum der belanglosen Quelle zu entsinnen, aus der ihm das Blatt ehemals zugeflossen war. Inzwischen haben die Verse dem besten Fontanekenner vorgelegen, aber weder er noch die Familie des Dichters war, zu meinem Leidwesen, in der Lage, etwas über die Gelegenheit oder die Veranlassung zur Abfassung mitzuteilen.

Immerhin dürfte das Gedicht in seiner Anspruchslosigkeit den Verehrern des Dichters an seinem hundertsten Geburtstage eine willkommene Gabe sein.

Wolfgang Hoffmann Harnisch.

Das Theater ist mir ein voller wahrer Spiegel des Lebens; es soll also auch nicht zurückweichen vor einem Spiegelbilde, welches uns augenblicklich unbequem ist. Nur echt und wahr soll dies Bild sein. (Laube)

Ein ungedruckter Brief von Theodor Fontane.

Mitgeteilt von Paul Hoffmann.

Wer je Manuskripte von Fontane gesehen, weiß, daß sie, fast ohne Ausnahme, von „Korrekturen und Einschiebseln starren". Der Dichter konnte sich nie genugtun. Er ließ seine Werke jahrelang im Schreibtisch liegen und wurde nicht müde zu ändern und zu bessern. Ob es sich dabei um ein kurzes, wenige Verse umfassendes Gedicht oder einen grossen Roman handelte, änderte an dieser seiner Arbeitsweise nichts. „Erst der Ernst macht den Mann, erst der Fleiß das Genie." Was es mit diesem Ernst auf sich hatte, wie weit dieser Fleiß sich erstreckte, bewies mir auch ein Brief, den ich auf der Staatsbibliothek in Berlin fand. Die Veranlassung zu dem Schreiben war ein Auftrag aus dem Bureau des Schauspielhauses gewesen. Dr. Titus Ullrich — in dem Briefe steht versehentlich „Ulrich" —, seit noch nicht einem Jahre Geheimsekretär der Generalintendanz der Königlichen Theater in Berlin, hatte bei Fontane ein Gelegenheitsgedicht bestellt, ein Auftrag, der, allem Anscheine nach, bei dem Dichter ebensoviel feinen Takt als künstlerisches Vermögen voraussetzte. Dieses letzte betreffend, durfte der Schöpfer vollendeter Balladen, der Sänger preußischen Heldentums sich schon einiges zutrauen, jenes anlangend, wußte der gemütvolle Aesthet andererseits, was er seinem Dichter zumuten konnte. Schwierig blieb die Aufgabe insofern, als für ihre Lösung nicht nur nicht zuerst Fontanes persönliches Empfinden ausschlaggebend blieb, sondern die Anschauungen des ganzen Berliner Hofes, der hohen und höchsten Herrschaften in Rechnung zu stellen waren. Es handelte sich nämlich darum, der Königin Augusta an ihrem Geburtstage im Schauspielhause zu huldigen. Wie der Theaterzettel zeigt, wurde am Montag, den 30. September 1861, als 153ste Vorstellung, gegeben: „Die Vestalin, lyrisches Drama in drei Abteilungen, nach dem Französischen von Herklots; Musik von Spontini; Ballet von P. Taglioni." Die Aufführung leitete ein „Prolog von Theodor Fontane, gesprochen von Herrn Berndal" ein. Es glückte mir nicht, dieses „Festgedichts" habhaft zu werden; es dürfte tatsächlich„ bloß gesprochen und nicht auch gedruckt" worden sein. Vom Inhalt wissen wir also nicht mehr, als der Brief bietet. Die darin gegebenen Erläuterungen verraten nur wenig vom Text; sie sind uns aber als Fontanesche Erwägungen lieb, und die Erörterung über die „zahllosen Varianten" rechtfertigen den Wunsch, der Dichter möge „der grausamen Notwendigkeit" weiterer Aenderungen „überhoben" geblieben sein. — Der Generalintendant, dem er sich empfehlen ließ, war Botho von Hülsen; den „Direktor" Ph. J. Düringer kannte Fontane seit Jahren, kam auch im „Tunnel" mit ihm zusammen, schätzte ihn wohl aber nicht sonderlich. Der Brief lautet:

Lieber Dr. Ulrich.

Anbei das Festgedicht; mög es im Wesentlichen genügen; ich glaube, daß man so viel wie ich gesagt habe, mit Manier und ohne irgendwelche Gefahr Anstoß zu geben, sagen kann. Z. B. heißt es in der 3. Strophe:

In allem was erringbar und errungen ect.

Diese Vorsichtsmaßregel hab' ich überall zu treffen gesucht; angreifbar ist aber vielleicht das Zeilenpaar:

„Und schwankt ein Steurer wo er Raths erhole
Es kennt das Volk die Hütrin der Boussole."

[S. 2. So weit ich die Dinge „oben" kenne, trifft diese Schilderung allerdings sehr zu, aber eben deshalb könte man Anzüglichkeiten darin wittern, was gar nicht meine Absicht war. Ich sage drum auch ein Steurer, womit ich diesen oder jenen Minister, aber nicht den Steurer gemeint haben will. Bleiben aber doch Bedenken, so bin ich zu jeder Aenderung gern bereit. Da die Dinge indessen blos gesprochen und nicht auch gedruckt werden, so scheint mir das Ganze nicht so ängstlich.

[S. 3. Ich besitze nur einen vorjährigen Wohnungs-Anzeiger und meiner ist hier, auf unsrem Kietz, noch imer der neueste; ich adressiere deshalb nur Ritterstraße, bitte deshalb aber mich in einer Zeile wissen zu lassen, ob die Strophen auch angekommen sind.

Darf ich bitten mich dem Herrn General-Intendanten, so wie Herrn Director Düringer zu empfehlen. Wie imer

Ihr ganz ergebenster

Berlin
d. 23. Sept. 61.
Montag.

Th: Fontane.

verte!

[S. 4. ein kleines Arrangement mit einer betrügten Miße oder irgend was der Art, würde mich der grausamen Nothwendigkeit einer Aenderung leicht überheben.

Noch eine Hauptsache.

In den letzten 4. Zeilen wendet sich das Gedicht mit einem „Du" an die „Königin" selbst; ich weiß, daß das eigentlich nicht gilt und hätt' es gern vermieden, ich kont' es aber, trotz zahlreicher Varianten die ich gestern Abend versuchte, nicht anders herauskriegen, weil wenn ich bei „sie" stehen bleibe, dies „sie" oder „ihr" sich imer auf alles mögliche andere nur nicht gerade auf die Königin bezieht. Ich dächte

Theodor Fontane und der Schauspieler.

von Paul Hoffmann.

Künstler und Kritiker stehen nicht selten auf gespanntem Fuß. Auch Fontane litt unter diesem Zustande, vermochte es aber trotzdem während beinahe zweier Jahrzehnte, dies bisweilen unerquickliche Verhältnis für beide Teile fruchtbar und fördernd zu gestalten. Selbst Künstler — also einer Forderung, die Künstler so gern an den Kritiker stellen, genügend oder sie annähernd erfüllend, — kam er, vorbereitet wie wenige zur Kritik, als er sich im Jahre 1870 verpflichtete, für die „Vossische Zeitung" über die Aufführungen im Königlichen Schauspielhause zu Berlin zu berichten. Seit den Kindertagen mit dem Hof- und den übrigen Theatern Berlins vertraut, hatte er die Entwicklung der Literatur und des Bühnenwesens stets mit lebhaftem Anteil begleitet und durch seine sehr verdienstvolle Veröffentlichung über „Die Londoner Theater" sich als besonders urteilsfähig und = berechtigt erwiesen. Daß dessen ungeachtet seine Theaterkritiken „nicht ernst genommen" wurden, wie ein bekannter Literarhistoriker bemerkt, und daß sogar — ob von einem verärgerten Bühnenmitglied oder einem neidgeplagten Journalisten, bleibe dahingestellt, — sein „Th. F." als „Theater-Fremdling" gedeutet wurde, kann nicht beirren und nicht eine Erörterung beeinträchtigen über das, was Fontane vom Schauspieler fordert, darüber, wie er, nach dem Urteil unsers Kritikers, seinen Beruf aufzufassen und auszuüben hat.

Fontane unterschied einmal vier Arten von Rollen: die alltäglichen, die leidenschaftlichen, die historischen und die klassisch-romantischen. Die erste Gruppe betrachtet er als ein Glück für die Schauspieler; „ihr Weizen blüht." Künstlerische Aufgaben sind nicht oder kaum zu lösen. In ihnen ist daher jeder an seinem Platz, es sind nur Durchschnittsmenschen und in gewöhnlichen Situationen darzustellen. Trotzdem ist ihm dies „einfach aus dem Leben schöpfen" nicht „das Niedrigste in der Kunst". Der Kritiker kommt an solchen Abenden in „die heißersehnte Lage", sämtlichen Damen und Herren nur Angenehmes sagen zu können, und der Theaterbesucher „amüsierte" sich und verläßt das Haus in dem Bewußtsein, den besten und ersten Künstlern gelauscht zu haben.

Steht aber auf dem Theaterzettel „Macbeth", „Hamlet", „die Braut von Messina", so kommen die leidenschaftlichen Rollen mit ihren Forderungen. Für sie haben die Dichter alles getan. Lear, Hamlet, Macbeth sind Schemen, Namen, „und das Leben ward erst von Dichters wegen in sie hineingeboren". Hier heißt es, sich demütig unterordnen, empfinden und denken, was der Dichter dachte und empfand, und es so gestalten, daß der Zuschauer in den Kreis des Dichters gebannt wird.

Wenn aber Wallenstein, die Königin Elisabeth, Herzog Alba, der Große Kurfürst oder sonst eine historische Persönlichkeit zu geben sind, dann muß der Darsteller ein wirklicher Künstler sein, der „in jedem Augenblick" sich von jedem kleinsten Pinselstrich Rechenschaft gibt. In diese dritte Gruppe gehören aber nicht blos die direkt und unzweifelhaft geschichtlichen Figuren, sondern auch solche, die statt des historischen den blos kulturhistorischen Stempel tragen, also Tellheim, Thoranc, Riccaut usw., „denen nur gerecht zu werden vermag, wer an ein Kostüm- und Zeitstudium dieselbe Mühe wie sonst wohl an das Studium unmittelbar historischer Gestalten zu setzen weiß". Hier darf es nicht an „Ernst, Fleiß, Tiefe" fehlen. Bringt man solche Stücke, „so muß man sie durch eindringendsten Fleiß zu halten oder, wo dies nicht nötig, ihnen ein frischeres oder längeres Leben zu geben wissen".

„Rollenunmöglichkeiten" stellt er nur in der vierten Gruppe fest. Obenan steht ihm hier die „Jungfrau von Orleans". Die Zeit, die solche Gestalten entstehen sah, „schuf auch die Geister und Kräfte sie darzustellen". Vieles davon fehlt uns heute, darum „gebietet sich" diesen Rollen gegenüber „ein Verzicht". „Der romantische Ton, um den es sich handelt, ist etwas von innen heraus Geborenes, und es hat ihn nur der, der an diese Dinge glaubt."

Gehen wir nun von dieser gewissermaßen systematischen Uebersicht zu Einzelheiten über, so ist das erste, was Fontane vom Schauspieler erwartet, daß er „den einen Punkt seiner Rolle ausfindig und anschaulich mache", durch den sie sich von jeder anderen unterscheidet, worin ihre Individualität vorgezeichnet liegt. „Jede Rolle, auch die schlechteste", fügt er hinzu, „birgt irgendwo diesen unterscheidenden Punkt, und wenn er wirklich von Dichters wegen nicht da sein sollte, so wird er doch von Künstlers wegen im Suchen gefunden werden" müssen. Er nennt nur den einen „wirklichen Schauspieler", der „aus allem etwas zu machen weiß", und den einen „wirklichen Künstler", der „in jeder Rolle ein anderer ist". Von Arthur Vollmer spricht er als dem „weitausreichendsten Talent" des damaligen Ensembles, weil „er beständig neue Gestalten schafft und seine Persönlichkeit in seinen Gebilden untergehen" läßt. Ein andermal ist es ihm „das Kennzeichen eines großen Künstlers, daß er in seinem Gebilde aufgeht. Um dies zu können muß er erst darin untergehn." Als Beispiel dafür führt er an, daß „mit Recht" gesagt worden sei: „Wer Seydelmann als Alba (im „Egmont") sah, glaubte den leibhaftigen Alba vor sich zu haben." Er weiß aber auch, daß dieser „letzte Schliff" weit mehr „etwas Angeborenes als etwas Angeeignetes und Erlerntes" ist. „Wie Feinheit und Vornehmheit wird er gegeben, nicht erworben. . . . Wo man dies Höchste findet, hat man sich seiner zu freuen, aber man hat es nicht zu fordern. Nur auf dem Erlernbaren hat man zu bestehen."

So hoch er dies „Chamäleontische" der Schauspielkunst, wie er sich gelegentlich ausdrückt, schätzte, so war er doch nicht blind gegen den Vorzug des geraden Gegenteils. Theodor Liedtke z. B. fehlte es vollkommen; „er war immer nur" er selbt, „ist es und wird es bleiben", aber eben als Er stand ihm der ganze Zauber einer ausgesprochenen, allerglücklichsten Persönlichkeit zur Seite, und immer und überall, wo sich die Persönlichkeit mit seiner Rolle deckte, hatte er eine große Wirkung zu verzeichnen. Hierher rechnete er neben Döring

und Dessoir auch Max Grube, alles Künstler von „viel Talent und viel Bildung" — „in der Kunst wie im Leben entscheiden auf die Dauer Bildung und Schule" —, die „aber keine stark ausgesprochene Natur mitbringen", keine Natur, in der „das wurzelt, was wir Genie nennen". Als das Geniale, oder doch „Genialische" betrachtet er aber die Gabe: „aus einem dürftigen Keimchen einen ganzen Baum aufwachsen zu lassen".

Fontanes höchstes Kunstgesetz ist die Wahrheit. Wenn ein Schauspieler nur um des Effekts willen auf einen Effekt ausgeht, so verletzt er diese Wahrheit. Schönheit und Wahrheit sind ihm eine Einheit, eine Einheit, die auf der Kongruenz von Aeußerem und Innerem beruht. Sie muß sich im Ton offenbaren; der ihm Ausdruck des Stils ist. „Wenn sich das Organ zum Rang einer Stimme erhebt, die den inneren Stimmungsgehalt der darzustellenden Gestalt bis aufs letzte ausschöpft und als Ganzes einheitlich zusammenfaßt", dann erst wurde sein künstlerischer Anspruch befriedigt, während ihn eine im eigenen Wohllaut schwelgende Deklamation langweilte und abstieß. Neben der Wirkung auf die Sinne verlangt er poetische Erhebung.

Gegen dieses Betonen der Wahrheit, das er im rechten Maß zwischen Innerlichem und Aeußerlichem sieht, verstößt es natürlich auch nicht, wenn er darauf hinweist, daß dazu Darangabe gewisser Neigungen gehört. „Woran wir kranken, vor allem in den Mittel- und Nebenrollen", bemerkt Fontane, „das ist die eitle Geltendmachung der Person und als Folge davon eine total mangelnde Hingabe an die Sache. Jeder ist selbst die Hauptsache und kennt weder Bescheidung noch Unterordnung." Er kann dieses Sichzurschaustellen nicht scharf genug verurteilen. „Das Leiden unserer Bühnen sind die Gecken", klagt er. „Jeder glaubt, daß es ohne ihn nicht geht, und daß die ganze Vorstellung mit ihm steht und fällt." Sie „erinnern sich gewisser Normalvorstellungen, in denen es insoweit keine Nebenrollen gab, als auch die kleinste Partie von einem berühmten Namen gegeben wurde, aber sie vergessen dabei das eine, daß das Spiel des berühmten Mannes gerade darin so meisterhaft war und so trefflich zur Gesamtwirkung beitrug, daß er den Bedienten als Bedienten und nicht als Dunois oder Max Piccolomini gab". Die Folge dieses Sichvordrängens ist „Affektation, Unwahrheit, Gespreiztheit". „Der Wunsch des Einzelnen, an jeder Stelle ein ebenbürtiger Künstler zu sein, bringt uns zuletzt um alle Kunst und macht die Bühne zum Tummelplatz" persönlicher Eitelkeit. „Auch die Guten, die sich durcharbeiten, behalten davon und kommen später mit ihrem angeborenen Talent nicht" ganz über solch böse Angewohnheit hinweg. „Das Natürliche ist ihnen verloren gegangen. Ich nenne einen Namen, der klar zeigt, was ich meine — Moritz Rott. Ein großes, aber von Jugend auf um allen Naturlaut" gekommenes Talent."

„Ein Künstler, muß in jede bedeutende Rolle, die er zu spielen hat, v e r l i e b t sein." Mit dieser goldenen Regel ist eigentlich alles gegeben. Trotzdem erfährt auch sie noch eine Erläuterung: Der Schauspieler „muß grübeln, rechnen, abwägen, schon Gefundenes wieder anzweifeln und verwerfen, bis er plötzlich aus dem Bett fährt und mit einem enthusiastischen ‚ich hab's" durch das Zimmer schreitet". „Die Tage jenes Genietums, jenes Spielens aus dunklem Drange heraus, sind dahin. Es heißt jetzt: Studium, Arbeit, Selbstkritik. Bildend wirkt heutzutage nur noch, wer Bildung hat. Das bloße „Drauf los", wie im Kriege, hat auch in der Kunst seinen Wert verloren.

Es wurde schon angedeutet, daß Fontane, wenn auch ausnahmsweise, dem Schauspieler nahe legt, das zu leisten, was der Dichter versäumte. Er lenkt aber auch im Einzelfalle seine Aufmerksamkeit auf dichterischen Ueberschwang und wünscht ihn durch schauspielerischen Takt ausgeglichen zu sehen. Nach Fontanes Empfinden wirkt Franz Moor im fünften Akt als der „geängstigte, kluge, dialektisch geschulte Schurke" durch die Wiederkehr „verwandter Betrachtungen ermüdend". Der jugendliche Schiller konnte sich hier nicht genug tun, und der Schauspieler muß von seinem eigenen hinzutun, um das Zuviel durch seine Kunst vergessen zu machen."

Von dem man viel fordert, den muß man hoch einschätzen. Fontane sprach es einmal aus, daß er seiner Hochachtung nicht besser Ausdruck zu geben vermöchte als dadurch, daß er mit großem Maße messe. Wer sich dieses Maßes bei den eigenen Leistungen als Schauspieler bedient, wird den Besten seiner Zeit genügen und damit Anspruch erwerben auf Unsterblichkeit.

Der fliegende Holländer in Sage und Dichtung.

von Professor Wolfgang Golther.

Richard Wagner (Schriften 10, 25) hatte den „Holländer" schon für 1880 zur Aufführung in Bayreuth bestimmt. Von 1880 bis 1883 sollten alle Werke vom „Holländer" bis zum „Parsifal" aufgeführt werden. Im Festspiel dieses Jahres erst wird der große Plan verwirklicht. Zuletzt von allen Werken segelt der „Holländer" in den sicheren Port von Bayreuth ein. Dann haben sämtliche Dramen ihre stilgerechte Darstellung erlebt. Wir durften schauen und hören, wie diese Tondramen echt und recht auf der Bühne zu gestalten waren. Und dabei erfuhren wir völlig Neues. Zur Feier dieses künstlerischen Ereignisses mögen folgende kurze Betrachtungen über Sage und Dichtung dienen. „Vom fliegenden Holländer an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ", schreibt Wagner selbst. In seinen Schriften (5, 285 ff., 228 ff.) hat er sich ausführlich über die Grundbedingungen einer richtigen Aufführung ausgesprochen. Franz Liszt (Schriften 3, 2, 147) hat den dichterischen und musikalischen Gehalt des „Holländers" in wundervoller Weise geschildert. Trotzdem harrt der „Holländer" auf den Bühnen noch immer der Erlösung aus der Oper zum Drama. Es fehlte noch immer das tiefe und liebevolle Verständnis.

Die Sage*) zeigt keine feste und einheitliche Ueberlieferung. Erst im 19. Jahrhundert ward sie gelegentlich aufgezeichnet. Aeltere Quellen fehlen gänzlich. Der Aberglaube vom fliegenden Holländer ist zwar bei den Seeleuten allgemein verbreitet. Forscht man aber nach der Sage, so findet man nur eine im ganzen verblaßte, im einzelnen daher vielfach schwankende und verschiedenartige Ueberlieferung. Aus meinen Sammlungen hebe ich im folgenden nur einzelne besonders wichtige und eigentümliche ältere Berichte heraus, die zugleich über die Entwicklung der Sage Aufschluß geben.

„Ein holländischer Schiffskapitän namens Van der Decken, aus dem Gebiete der Stadt Terneuse, der ums Jahr 1600 auf einer Reise nach Indien begriffen war, suchte vergeblich das Kap der guten Hoffnung zu umsegeln. Da tat er den Schwur, er wolle trotz Sturm und Wellen, trotz Donner und Blitz, trotz Gott und Teufel um das Kap herumfahren, und wenn er bis zum jüngsten Tage segeln sollte. Da rief eine Stimme vom Himmel: Bis zum jüngsten Gericht! So muß er immer noch fahren. Sein Schiff ist schwarz und führt eine blutrote Flagge, es fährt im ärgsten Sturmwind unter vollen Segeln, sein Erscheinen kündigt den Fahrzeugen, welche ihm begegnen, Sturm oder Untergang an."**) So zuerst 1821.

Eine andere Sage lautet so: „Zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte ein unternehmender Seemann Namens Barend Fokke, der, ohne sich um Wind und Wetter zu kümmern, immer mit vollen Segeln fuhr. Er hatte eiserne Stangen auf den Masten, damit sie bei starkem Winde nicht über Bord wehen konnten, und legte bereits damals die Reise von Batavia nach Holland in 90 Tagen zurück, während er sie innerhalb acht Monaten hin und zurück machte. Ob dieser Geschwindigkeit gelt er als Zauberer. Als ein mit dem Teufel im Bunde stehender. Er war groß und stark, von abschreckendem Aeußeren und rohem Benehmen und fluchte immer. Als er nun zum letzten Male den Hafen verlassen hatte und man nichts mehr von ihm hörte, so hieß es, er sei des Teufels Beute geworden, welcher ihn zur Strafe für seine Sünden verurteilt habe, auf ewig mit seinem Schiffe zwischen dem Kap der guten Hoffnung und der Südspitze von Amerika herumzukreuzen, ohne jemals einen Hafen besuchen zu dürfen. Von diesem irrenden Schiff wußten im vorigen Jahrhundert fast alle Seefahrer der indischen Meere zu erzählen. Mancher Schiffer war des Nachts von dem verzauberten holländischen Schiffe angerufen worden und hatte es deutlich gesehen; die Mannschaft an Bord bestand nur aus dem Kapitän, dem Bootsmann, dem Koch und einem einzigen Matrosen, alle steinalt und mit langen Bärten. Jede an sie gerichtete Frage blieb unbeantwortet, indem sie zur Folge hatte, daß das Schiff verschwand. Bisweilen wurde das Gespensterschiff auch am Tage gesehen und öfters hatten Wagehälse sich erkühnt, mit einer Schaluppe an Bord zu gehen. Allein, sobald sie es erreicht hatten, entschwand es wieder den Blicken."***)

*) Vergl. zur Sage meinen Aufsatz in den Bayreuther Blättern 16 (1893) 307 ff. Heims, Seespuk, Leipzig 1886. Krümmel, Deutsche Rundschau 1896, 86, 442 ff.

**) Blackwoods Edinburgh Magazine, Bd. 9, 1821, Mainummer. J. P. Lyser, Abendländisches Tausend und eine Nacht, Meißen 1838, Bd. 3, 323, Bd. 4, 108.

***) Ausland, 1841, Nr. 237; wiederholt von J. Kerner im Magikon, III, 1843, 372 ff.; Nork in Scheibles Kloster, 9, 1848, 940 ff.

„Ein holländischer Kapitän, van Straten, wurde zur Strafe für sein gottloses Leben und weil er, um seine Verachtung des christlichen Glaubens darzutun, am Charfreitag aus dem Hafen in See ging, verdammt, ruhelos auf dem Meer umher zu steuern. Am Kap der guten Hoffnung kreuzt er gegen die Stürme, ohne von der Stelle zu kommen. In der holländischen Tracht des 17. Jahrhunderts lehnt er einsam am Maste seines Schiffes. Seine Begegnung bedeutet Gefahr und Untergang".*)

Eine dänische Sage erklärt auch die Bezeichnung des „fliegenden" Holländers. Der Holländer segelt zuweilen wie andere Schiffe, meist aber fährt er durch die Luft, und mancher Seemann hat schon auf Deck gestanden, und Schiff und Seeleute wie fliegende Vögel über sich hinweg fahren sehen. Da muß man eilig die Segel raffen, denn es wird bald gefährlicher Sturm kommen. John Brinckmann gedenkt in seiner auf altrostocker Schifferglauben gegründeten Geschichte von Kaspar Ohm derselben Vorstellung vom fliegenden Gespensterschiff.

Wohl auf Grund mündlicher Ueberlieferung erzählt Heine in seinen „Reisebilder aus Norderney" (1826) und im „Salon" (1834) folgendes:

„Die Fabel vom fliegenden Holländer ist die Geschichte von dem verwünschten Schiffe, das nie in den Hafen gelangen kann und jetzt schon seit undenklicher Zeit auf dem Meere herumfährt. Begegnet es einem andern Fahrzeuge, so kommen einige von der unheimlichen Mannschaft in einem Boote herangefahren und bitten, ein Paket Briefe gefälligst mitzunehmen. Diese Briefe muß man an den Mastbaum festnageln, sonst widerfährt dem Schiffe ein Unglück, besonders wenn keine Bibel an Bord oder kein Hufeisen am Fockmast befindlich ist. Die Briefe sind immer an Menschen adressiert, die man gar nicht kennt oder die längst verstorben, so daß zuweilen der späte Enkel einen Liebesbrief in Empfang nimmt, der an seine Urgroßmutter gerichtet ist, die schon seit hundert Jahren im Grabe liegt. Jenes hölzerne Gespenst, jenes grauenhafte Schiff, führt seinen Namen von seinem Kapitän, einem Holländer, der einst bei allen Teufeln geschworen, daß er irgend ein Vorgebirge, dessen Name mir entfallen, trotz des heftigsten Sturmes, der eben wehte, umschiffen wolle, und sollte er auch bis zum jüngsten Tage segeln müssen. Der Teufel hat ihn beim Wort gefaßt, er muß bis zum jüngsten Tage auf dem Meere herumirren, es sei denn, daß er durch die Treue eines Weibes erlöst werde." — Den Zug der Erlösung des Holländers durch ein treues Weib hat wahrscheinlich Heine hinzugedichtet, wie später nachgewiesen werden soll.

Das Aussehen des Schiffes schildert Heine so: „In der Nacht sah ich mal ein großes Schiff mit ausgespannten blutroten Segeln vorbeifahren, daß es aussah wie ein dunkler Riese in einem weiten Scharlachmantel. War das der fliegende Holländer?"

Aus allen diesen Zeugnissen ergibt sich als gemeinsame Grundlage nur die Vorstellung des in den Gewässern am Kap der guten Hoffnung kreuzenden fliegenden Holländers. Er ist verflucht, in alle Ewigkeit auf See zu fahren, da er im Uebermut gegen Gott sich aufgelehnt hatte. Den Ursprung der heute zum bloßen Aberglauben herabgesunkenen Sage wird man wohl in die Zeit der holländisch-ostindischen Handelsfahrten zu verlegen haben. Die Kapumsegelung ist der wichtigste und gefährlichste Augenblick der ostindischen Reise. Leider ist in Holland selbst die Sage ganz verschollen, und bisher ist es nicht gelungen, eine ältere Aufzeichnung aufzufinden.

Die Geschichte vom fliegenden Holländer wird erst recht verständlich, wenn wir sie im Zusammenhang mit den vielen andern Sagen von gespenstischen Schiffen betrachten. Die Seeleute wissen viel von Vor- und Nachspuk zu erzählen. Vor Unglücksfällen bei Sturm und Todesnot, tauchen spukhafte, unheilkündende Fahrzeuge auf. Auf Rügen nannte man solchen Vorspuk „wafeln". Schiffe, die stranden, lassen sich vorher ganz, wie sie leiben und leben, sehen. Sie erscheinen dann zur Nachtzeit wie dunkle Luftgebilde, woran aber alle einzelnen Teile, Rumpf, Tauwerk, Maste und Segel deutlich zu erkennen sind. Von einem Nachspuk berichtet sehr anschaulich folgende normannische Sage:

„Um Mitternacht, als der Sturm tobte, Blitze zuckten und die See hoch ging, wurde ein Schiff sichtbar, das mit beängstigender Schnelligkeit dem Strande nahte. Die Sandbank auf der die Leute am Ufer es bereits auflaufen zu sehen meinten, vermied es glücklich. Mit Erstaunen erkannten die Beobachter ein Schiff, von dem sie geglaubt hatten, es sei untergegangen. Deutlich sahen sie Tauwerk, Segel und Bemastung; aber die Taue waren zerrissen, das Segel flatterte zerfetzt an wankendem Maste. Um dem beschädigten Fahrzeug zu helfen, warf der Hafenwächter den

*) Diese Sagenform verzeichnet Meyers Konversationslexikon, 4. Aufl., 6. Bd., 373 und Brockhaus, 13. Aufl., 6. Bd., 902. Es gelang mir nicht, die Quelle festzustellen oder eine andere ältere Aufzeichnung aufzufinden.

Rettungsfloß aus, welchen die Mannschaft auffing und wie üblich am Vordersteven festmachte. Frauen und Kinder liefen zusammen, um den Vater, Gatten, Bruder, Bräutigam zu sehen. Die Mannschaft des Schiffes aber verhielt sich still und schweigsam. Man verwunderte sich zuerst wenig darüber; denn häufig tun Seeleute das Gelübde, nicht eher zu reden, als bis sie Gott und der heiligen Jungfrau für ihre Rettung zu danken haben. Frauen und Kinder spannen sich an den Rettungsfloß und ziehen das Schiff heran. Aber dieses bleibt unbeweglich. Sie reden sich Mut ein, muntern sich auf, verdoppeln ihre Bemühungen, halten im Schrecken oder aus Ermüdung ein, um erneute verzweifelte Anstrengungen zu machen. Alles Umsonst! Das Schiff scheint von Gottes Hand auf ewig festgeankert. Da schlägt die Uhr Eins. Ein leichter Nebel schwebt einen Augenblick über die Wogen, Schiff und Mannschaft sind verschwunden. Das Floß entgleitet den zitternden Händen. Tut Buße und betet, wiederholen unter Witwen und Waisen die Zuschauer dieses traurigen Ereignisses."*)

Washington Irving erzählt in den Geschichten der Bracebridge Hall (1823 verfaßt) von einem wundersamen holländischen Schiff, das den Einwohnern von Neu-Amsterdam und den Ansiedlern des Hudson häufig erschien. Die Mannschaft war in holländische Tracht gekleidet. Auf Anruf wurde nie geantwortet, auch gelang es keinem, das Schiff zu erreichen. Da es sich meistens bei Wind und Wetter zeigte, mit vollen Segeln gegen den Wind kreuzend, wurde es „Sturmschiff" genannt. Sein Anblick galt unheilverkündend, so auch vor dem Falle der holländischen Herrschaft.

Dem Seemann ist also das zweite Gesicht in Gestalt solcher Spukschiffe wohlbekannt. Die Erscheinung deutet auf geschehenes oder künftiges Unglück und ist auch dem, der sie erschaut, verhängnisvoll. An solche geheimnisvolle Schiffe knüpft der Aberglaube allerhand Vermutungen an, er setzt die sagenbildende Einbildungskraft in Tätigkeit. Auf dem Schiffe fahren Tote oder Gespenster, die verflucht sind. So weiß die niederländische Sage von einem Herrn Reginald von Falkenberg, der zur Sühne eines begangenen Brudermordes seit 600 Jahren auf der Nordsee kreuzt. Die Begegnung mit dem höllischen Fahrzeug bedeutet Sturm und Unglück.

Der Glaube an Spukschiffe entspringt wahrscheinlich der Kimmung oder Luftspiegelung, die auf See häufig vorkommt. Oft erscheint das Luftbild über dem Wasserspiegel schwebend, also „fliegend", ungefährdet streicht es über Riffe und Klippen und schwindet spurlos im Nebel. Auch verlassene Fahrzeuge, treibende Wracks, die für die Schiffahrt, besonders bei stürmischer See, sehr gefährlich sind, können zu Sagen von Gespensterschiffen Anlaß gegeben haben.

So ergibt sich denn, daß die besondere Sage vom fliegenden Holländer im 17. und 18. Jahrhundert aus dem allgemeinen Seemannsaberglauben an Spukschiffe entstand. Da nur Aufzeichnungen des 19. Jahrhunderts vorhanden sind, die unter einander abweichen, läßt sich die ursprüngliche Fassung im einzelnen nicht mehr herstellen. Die Ueberlieferung geschah lange Zeit nur mündlich. Wenn auch heute keine ausführliche Sage mehr unter den Schiffern umgeht, so segelt doch das Gespensterschiff mit Vorliebe unter der Flagge des fliegenden Holländers.

* * *

Richard Wagner**) übernahm den Sagenstoff von Heine, mit dem er in Paris darüber verhandelte. Aber schon vorher hatte der Holländer sein Gemüt bewegt. Bei einer sehr stürmischen dreiwöchentlichen Fahrt im Segelschiff über London nach Boulogne sur mer im Sommer 1839, wobei in norwegischen Häfen angelaufen werden mußte, gewann die Sage, wie er sie von den Matrosen bestätigt erhielt, die bestimmte eigentümliche Farbe, die ihr nur erlebte Seeabenteuer verleihen konnten.

1840 im Mai wurde das Drama in einem Aufzuge entworfen, 1841 im Mai in drei Aufzügen ausgeführt, im September desselben Jahres endgiltig festgesetzt, wobei der Schauplatz der Handlung von der schottischen nach der norwegischen Küste verlegt ward. Zugleich war auch die Musik fertig. Das Titelblatt des Kompositionsentwurfes enthält die Wagners damalige Lage in ergreifender Kürze kennzeichnenden Worte: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W."

Wagner schreibt in der „Zeitung für die elegante Welt" 1843, S. 138: „Besonders die von Heine erfundene, echt dramatische Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsujet zu benützen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst."

Hier wird also ausdrücklich hervorgehoben, daß Heine den dramatischen Entwurf, in dem er die Sage mitteilt, erfand. Später (Schriften I, 21, 1871) heißt es

*) A. Bosquet, La Normandie romanesque et merveilleuse, Paris 1845. S. 277.
**) Zur Entstehungsgeschichte der Dichtung Wagners vgl. O. Eichberg im Bayreuther Taschenbuch 1893, S. 139 ff., und Bayreuther Blätter, 1893, S. 318 ff.

dagegen; „Die von Heine einem holländischen Theaterstück gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus." Hier waltet ein Irrtum. Ein holländisches Schauspiel ist nicht vorhanden. Es ist Heines Verdienst, die Sage in dramatische Form gekleidet zu haben. Wagner nahm offenbar den Satz der Heineschen Erzählung: „Auf diese Fabel gründete sich das Stück, das ich im Theater zu Amsterdam gesehen", buchstäblich als Tatsache, während diese Worte nur die von Heine für seine Darstellung erdichtete Fassung und Form der Sage begründen sollen. Heine hat aber nicht nur die dramatische Form, sondern die Lösung der Sage gegeben. So nahe der Gedanke liegt, dem Fluche die Hoffnung auf Erlösung gegenüberzustellen, in der mündlichen Volkssage ist davon keine Spur nachweisbar. Wohl aber hat die literarische Behandlung der Sage auch sonst hier eingesetzt, z. B. Marryat in seinem unleidlich breiten Roman vom Gespensterschiff, oder Wilhelm Hauff (im Märchen vom Gespensterschiff, das die Sage morgenländisch aufputzt) und Coleridge im „ancient mariner". Keiner aber verfiel auf den wundervollen Gedanken, den Heine aus seiner Kenntnis deutscher Volkssagen aufnahm, die Erlösung des Holländers durch ein treues Weib geschehen zu lassen.*)

Heines Erzählung im „Salon" ist 1831 verfaßt, 1833 veröffentlicht. Daß er sie in die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" einstellte und mit einem gemeinen Zwischenspiel unterbrach, ist für ihn einmal naturgemäß. Dieser Holländer mußte erst aus der unwürdigen Umgebung erlöst werden.

Hier tritt nun Richard Wagner ein. Heine hatte nur einen Teil der Sage äußerlich dramatisch skizziert, die Verwicklung und Lösung fehlt noch. Das wirkliche Drama erscheint erst bei Wagner, und zwar durch die von ihm erfundene Gestalt Eriks, der des Holländers Gegenspiel und Nebenbuhler ist.**) Senta entsagt schmerzbewegt der Jugendliebe und dem irdischen Glück, um der hohen Pflicht zu gehorchen, dem unseligen Holländer Heil und Erlösung zu bringen. Ihre Seelenkämpfe sind durch Wort, Ton und Gebärde deutlich gekennzeichnet. Besonders schön und naturwahr ist die Erscheinung des zweiten Gesichts, das ihr des Holländers Nahen unmittelbar vorher anzeigt, Wie Erik seinen bangen Traum der Geliebten zur Warnung , da versinkt Senta wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Die Augen geschlossen, doch innerlich schauend und das Erzählte mit erlebend, führt sie selbst den Bericht mit hastigen, fieberhaft erregten Zwischenrufen vorwärts, um endlich erwachend in höchster Begeisterung auszurufen: „Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehen! Mit ihm muß ich zu Grunde gehen!" Die Augen starr aufs geheimnisvolle Bild gerichtet, in tiefer Ergriffenheit die Worte der Ballade flüsternd, erwartet sie ihr Schicksal, die leibliche Erscheinung des Holländers, den sie im Halbschlaf nahen fühlte.

Das Geheimnis, das um diese Sage webt, die tiefinnerliche Handlung, die völlig in Sentas und des Holländers Seele vorgeht, war nur in der Form des deutschen Dramas möglich, das uns Wagner geschaffen, wo die Musik, die Kunst der inneren Gefühlswelt, als notwendigstes Ausdrucksmittel neben Gebärde und Wort tritt, die ja nur an die äußeren Sinne und den Verstand sich wenden. In diesem Stoffe liegt so viel Unaussprechliches, aus dem Halbdunkel des unbewußten menschlichen Seelenlebens kaum greifbar Aufdämmerndes, daß der sprachgewaltigste Dichter dafür keine Worte fände, was der Musiker so bestimmt mitzuteilen vermag.

Die Motivwelt ist im Holländer bereits völlig so wie in den späteren Werken entwickelt. Die äußeren Umrisse der Sage sind in Sentas Ballade angedeutet, aus der so brünstig das Gebet um Erlösung aufsteigt. Damit sind die musikalischen Grundmotive des Dramas gegeben: das von Sturm und Blitz umspielte Holländerschiff, dem aus nächtigem Dunkel über zerrissenem Gewölk der Stern der Erlösung entgegenblinkt. In breiter symphonischer Gestaltung behandelt das Vorspiel diese Motive. Bei aufzuckendem Blitz, plötzlich auftauchend, fliegt das gespenstische Schiff, nur in Umrissen wahrnehmbar, über die bewegte Meerflut vorbei und verschwindet in der Ferne. Ueber den beruhigten Gewässern klagt sehnsüchtig das Gebet: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung noch werden!" Von neuem erhebt sich der Sturm, wieder erscheint das Schiff mit den roten Segeln. Diesmal gewahren wir die Gestalt des Holländers am Mast, wie er schwermütig hinunter schaut in die mächtige schwellenden Wogen: „Doch ach, mein Grab, es schloß sich nicht!" Rüstig streicht ein

*) Vgl. G. Karpeles, Heine, Leipzig 1899, S. 194 ff.

**) Die Einsicht in Heines kurze Skizze der Holländerfabel belehrt am besten über das Verhältnis Wagners zu seiner Vorlage Ich hebe vor allem das hervor, was bei Wagner neu ist. Ueber das Verhältnis Sentas zu Erik und zum Holländer verweise ich auf einen Aufsatz von Fritz Stade in den Bayreuther Blättern 5, 1882, S. 305 ff, 353 ff.

anderes norwegisches Schiff in der Nähe vorbei, daraus erschall der lustigtrauliche Gesang der Mannschaft, die sich auf der Rückfahrt der nahen Heimat freut. Grimm erfaßt den Holländer bei diesem heiteren Behagen, wütend jagt er im Sturme vorbei, schreckt und scheucht die Frohen, daß sie in Angst verstummen und fliehen. Dumpf tosend und gährend dauert der Fluten Kampf fort, halb verloren leuchtet das Sentamotiv auf, einem Engel des Lichtes gleich, der Verheißung ins nächtige Dunkel, ins sturmzerrissene Herz ergießt. Da ein heftiger Stoß! Das Holländerschiff hält an der Klippe fest und erbebt in den Fugen. Schweigen der plötzlichen Betäubung tritt ein. — Wie tausend beschwingte Pfeile stürmen die Violinen in Septimengängen empor: die Erlösungsweise der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor! Vor der göttlichen Gnadenerscheinung zerschellt das verfluchte Schiff und fährt zu Grunde. Doch den Fluten entsteigt der Holländer heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der Morgenröte erhabenster Liebe zugeleitet!

Dieses Bild zaubert das Vorspiel vor unsere Seele, und nun hebt das Drama an, in dem wir das Geahnte lebendig erschauen sollen. Mit diesen und ähnlichen Worten sucht Liszt in seinem unvergleichlichen Holländeraufsatz die Bedeutung des Tondramas zu schildern. In solcher Beleuchtung ist der Holländer wahrhaftig keine altmodische Oper, sondern ein herrliches Gedicht, das, obzwar, im Vergleich mit den späteren Werken manchmal noch etwas skizzenhaft gehalten, doch den übrigen Schöpfungen Wagners ganz und gar gleichwertig und ebenbürtig ist. In diesem Sinne wird der „Fliegende Holländer", den die Bühnen seit dem 2. Januar 1843 unzählige Male, aber doch nur unzulänglich gegeben haben, zum wahren künstlerischen Leben erst durchs Bayreuther Festspiel 1901 erweckt werden.

Dramaturgisches zu Figaros Hochzeit.

von Stefan Strasser.

II.

Die C-Dur Arie des Figaro.

Gegenpolemik.

Ernst Lert schreibt (Mozart auf dem Theater): „Die Arie Figaros „Non più andrai" schildert das Soldatenleben von der heiteren satirischen Seite. Man hört die Stimme des einexerzierenden Unteroffiziers. Man sieht den Rekruten vor sich, wie er — unbeweglich, perpendikulär — die Ohren spizt. Während die Singstimme fortfährt, die kleinen Einzelheiten des Militärdienstes in syllabischen Achteln auseinanderzusetzen, singen die Bläser den Ruhm (Ulibischeff 92). Ein ironisches Seitenstück zu Schiller's pathetischer Erzählung des Kammerdieners in „Kabale und Liebe" tut sich uns auf. Dagegen stellt die Phalanx der Bläser die edlen und schönen Bilder des Ruhmes und der Schlachten dar, bis sich Ironie und Enthusiasmus in dem Zuruf „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!" vereinen. Die nur auf einen parodistischen Ton gestimmte Regie steht ratlos vor diesem Problem der doppelseitigen Darstellung. Sie hilft sich aber mit komischen Effekten. Figaro singt die Arie ins Publikum (natürlich), indessen sich hinter seinem Rücken Susanna und Cherubin immer wieder umarmen. Als Figaro die beiden am Schlusse der Arie erwischen will, schlagen sie ihm die Tür vor der Nase zu. Vorhang. Einen plumperen Schlag ins Gesicht der dramatischen Logik kenne ich nicht. Wie? Der kluge, immer vorsichtige Figaro läßt sich von dem grünen Jungen so dumm dupieren? Die zwar kokette, aber doch in Figaro verliebte, ihren Ruf wahrende Susanna küßt sich neben dem Bräutigam mit dem Kadetten? Einem komischen Effekt zuliebe schmiß man das Drama auf den Kopf. Diskretere Regisseure versuchen zwar, Cherubin während der Arie in die Uniform zu kleiden (wo kommt diese so schnell her?) und ihn begeistert im Takt durchs Zimmer marschieren zu lassen. Zu dieser Soldatenspielerei ist Cherubin, der eben Offizier wurde, wirklich nicht mehr kindisch genug; und außerdem ist er ja gar nicht begeistert von seinem neuen Rang. Nenne mich nicht bei diesem kränkenden Namen! sagt er kurz darauf. Auch diese Konzession an die Hosen der Soubrette ist mithin unmöglich. Wir müssen vielmehr fragen: Was will Figaro mit der Arie? Umarme zum letzten Male deine Freundin Susanna!

hatte der Graf Cherubin anzüglich aufgefordert. Das trifft den eifersüchtigen Figaro. Den Pagen zu strafen, schildert er ihm mit dem Behagen des warmsitzenden, sicheren Bürgers die Roheit des Krieges, er schildert dem adeligen Knaben mit der beißenden Schärfe des antimilitaristischen vierten Standes die Kleinigkeit und Strapazen des Soldatenlebens. Und wie ihn Figaro ganz fassungslos vor sich sieht, dann trumpft er ihn mit dem ironisch rauschend begleiteten „Chembino, alla vittoria, alla gloria militar!" vollends ab. Susanna ist während der Arie überflüssig. Sie holt Cherubins Reisesack, Mantel, Hut, Degen und Pistolen. Zum Nachspiel kommt sie damit herein. Cherubin jedoch wirft Hut und Degen hin und rennt davon. Figaro lacht ihn aus. Wir aber wissen, daß der Page nicht abreist.

Gegenbemerkungen:

Zunächst ist das Zerrbild der nach Lert falschen Darstellung richtigzustellen, damit sich aus ihr der Regiegedanke herausschälen läßt. Figaro singt die Arie nicht ins Publikum, sondern anfangs durchaus an Cherubin gewendet — nur der Gefallen, den er an seiner eigenen Improvisation findet, läßt ihn so in Hitze geraten, daß er darob seine Umgebung vergißt. Vergleiche was die Art der Erfindung — poetischen sowie musikalischen — in der Textbehandlung betrifft, die erste Arie des Barbiers von Sevilla, was die Situation anbelangt, die Cadenz des Barbiers von Bagdad.

Hinter seinem Rücken umarmen sich Susanna und Cherubin nicht immer wieder, sondern der Page schleicht — als er Figaros Versunkenheit bemerkt — auf den Fußspitzen zu Susanna und will sie küssen, als Figaro — auf der Fermate am g — dies bemerkt und Cherubin von Susanna wegzieht, um ihn beim Ohr festhaltend seine Mahnungen eindringlicher zu wiederholen. Ob mit der musikalischen Reprise auch dieses Spiel wiederholt werden soll, kann dahingestellt bleiben, jedenfalls kommt Cherubin zu seinem Kusse erst, als am Schlusse der Arie hinter dem voraneilenden Figaro Susanna und er zurückbleiben. — Auch die Kritik, die aus Gründen der dramatischen Logik am Hergang geübt wird, hält nicht Stich und fußt ganz auf der vom philiströsen Jahn vorgebrachten Anschauung, als ob die Gestalten des Beaumarchais'schen Stückes in Mozart's Oper irgendwie geläutert und ihrer Sinnlichkeit entkleidet erscheinen müßten. Wie? Würde der vornehme, vor Zeugen ganz natürlicherweise immer den Anstand wahrende Graf vor seinem Abgehn im Beisein der versammelten Gesellschaft noch ausrufen: „So umarme zum letztenmal deine Freundin Susanna" — wenn er damit eine Enormität begehen würde — und würde Figaro so leichthin darauf versetzen: „Tapferer Held, umarme lieber mich" — wenn diese Umarmung für ihn etwas wirklich Verletzendes hätte. Und Susanna? Muß sie sich gegen einen Kuß des Pagen durchaus sträuben? Früher als die beiden allein waren, hat sie's ja auch nur der Form halber und nicht allzu heftig getan. Und gerade durch das Bewustsein ihrer Anständigkeit wird sie in Gegenwart ihres Bräutigams ihren Standpunkt in dieser Angelegenheit nicht ändern. Sie ist etwa nicht Werter's Lotte oder eine analoge deutsche Frauengestalt und ihr Benehmen darf keinen Augenblick an deren Maß gemessen werden. Sie — wie alle Figuren des Stückes — werden vor unzweideutiger Sinnlichkeit keineswegs abgeschreckt, vorausgesetzt — dies gilt für die anständigen Charaktere — daß diese im weiteren Verlauf nicht folgenschwer zu werden droht. Schließlich sollte man es sich abgewöhnen, darum, weil auch einschneidendere Angelegenheiten auf der Bühne mit einem Kuß symbolisiert werden müssen, einen solchen i m m e r als Sinnbild für etwas Dahinterliegendes anzusehen. In diesem Falle trifft dies eben nicht zu. Es bleibt bei einem harmlosen, wenn auch nicht jeder Sinnlichkeit baren Kusse.

Wie steht es nun mit der Folgerichtigkeit der Lert'schen Inszenierungsidee? Handelt es sich nur darum, was Figaro mit dieser Arie will, oder etwa auch um das, was de Ponte und Mozart wollen? Hierbei muß daran erinnert werden, daß Figaro nach dem allgemein üblichen Zuschnitt der Buffoopern ursprünglich in zwei Akte eingeteilt werden sollte, und daß durch die spätere vieraktige Disposition mit dieser Arie ein uneigentlicher und seinem Wesen nach unwirksamer Aktschluß entstanden ist. Nun ist das Bestreben der Autoren ganz deutlich, trotz der Nachteile des für diese Wirkung wenig geeigneten Einzelgesangs einen so glänzenden Schluß wie möglich herauszuholen. Daß dies gelang, beweist die Schilderung O'Kelly's (mitgeteilt bei Jahn) nach welcher Benucci das non più andrai mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seine Stimme sang, und als die schöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche er mit Stentorstimme vortrug, war die Wirkung auf alle, die

Sänger auf der Bühne, wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles! bravo maestro! viva! viva grande Mozart!

Diese ganz auf Pomp und Glanz gestellte Wirkung muß notgedrungen ausbleiben, wenn dieser Stelle auch nur eine Spur von Ironie anhaftet, wenn Cherubino durch sein Spiel die Musik Lügen straft, wenn mit einem Wort nicht alles daran gesetzt wird, die immanente Wirkung dieser Takte zur Geltung zu bringen. Partono tutti alla militare heißt es in der szenischen Anweisung, und dies ist der Sinn dieser Worte.

Im übrigen gibt Lert nur eine Anleitung zur Auffassung der Arie Figaros, keineswegs aber eine detaillierte Spielanweisung. Nach der ersteren muß aber angenommen werden, daß sich die Bewegung auf der Bühne auf einige Stellungswechsel reduziert.

Auch weist er einseitig nur auf einen formal sogar zurückstehenden Teil der Arie hin, auf denjenigen, in dem Cherubinos zukünftiges Schicksal geschildert wird. Dieses Stück ist aber ein Rondo, und es beschäftigen sich nur seine Nebensätze mit diesen militärischen Angelegenheiten, während der dreimal wiederkehrende Hauptsatz und die Ueberleitungen davon reden, was Cherubino nicht mehr tun wird — weibliche Herzen erobern — und nicht mehr haben wird. — Federn, Blumen, Bänder. — Gerade dieser Teil der Arie bietet aber für eine illustrierende Darstellungsweise Schwierigkeiten, denn das Pagenkostüm des XVII. Jahrhunderts war wohl bebändert und befiedert, allein wir spielen Figaro heutzutage im Rokokokostüm, und dieses hat keine Federn und Bänder aufzuweisen.

Ist somit ein illustrierender Vortrag nicht zu ermöglichen, so gebieten andererseits rein praktische, aber deswegen keineswegs zu unterschätzende Bühnenerwägungen, den Aktschluß nicht abfallen zu lassen und nach den vorangegangenen bewegten Szenen des Chores und des Rezitativs diese Rührigkeit umsomehr aufrecht zu erhalten, als die musikalisch im Orchester geradezu noch gesteigert erscheint. Zu einem solchen Bühnengeschehen bildet aber die Arie keine geeignete Unterlage. Also muß sich dasselbe von ihr in Erfindung und Darstellung unabhängig entwickeln. (Prinzipielles dazu in der Vorbemerkung). Die formale Struktur wird durch Ausdeuten der beiden Einschnitte auf den G-Fermaten gewahrt. Die Antithese motto onor — poco contante wird, weil textlich wichtig und ebenfalls Einschnitt bildend mit allen Spielmitteln zur Geltung gebracht. Im übrigen beherrscht das von Lert verworfene Spiel die Bühne. Kein Schlag ins Gesicht der dramatischen Logik, sondern die einfache Fortsetzung der im Rezitativ vor der Arie damit abgebrochenen Handlung, daß Cherubino der Susanne einen Kuß geben wollte und dieser nicht an seine Adresse gelangen konnte. Daß er es noch einmal versucht, daß es noch einmal mißlingt, bis er schließlich unter beträchtlichen Schwierigkeiten an sein Ziel gelangt, ergibt sich ebenso ungezwungen aus dem Vorhergehenden, wie der Versuch, die Arie in die Handlung einzubeziehen. (Schuss des Rezitativs: Welch anderem Leben gehst du nun entgegen) ungeschickt und schwerfällig ist.

Es wird also mit allen Mitteln darauf hingearbeitet, daß der Schwung, den die Bühne in den vorhergehenden Szenen hat, durch die Arie nicht unterbrochen wird, sondern bis zum Fallen des Vorhangs erhalten bleibt, und deshalb wird das szenische Motiv des mißglückten Kusses weitergesponnen. Wir gewinnen so eine doppelte Unterlage für das Bühnengeschehen; einerseits die logische Weiterentwicklung der Situation an sich, andererseits die durch Inhalt und Form der Arie gegebene. Dadurch erhalten wir den Reichtum an Spielmöglichkeit, den an dieser Stelle die Situation und die Wirkung unbedingt erfordern.

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Die Mignon-Oper von Ambroise Thomas.

Von Paul Alfred Merbach-Berlin.

I.

Die Oper, die Oskar Bie ein unmögliches Kunstwerk nannte, bedarf eines festen Gerüstes, das den Tönen Halt und Charakter zugleich verleiht, bedarf eines Textes, der nach Inhalt, Aufbau und Form Wesen und Art der Musik bestimmt. Erfordernisse und Eigenschaften eines „guten" Textes oder Librettos sind schwer zu bestimmen und zu erklären; eine leichtfassliche Handlung, die mit typischen Figuren und Eigenschaften arbeitet, allgemein-menschliche Begebenheiten und Verwicklungen in schlagkräftiger Zuspitzung der Situation und des Wortes bringt und möglichst noch Bedingungen eines „Schau"-„Spieles" in sich schließt, wird am ehesten hier in Frage kommen; Ausnahmen, wie der Zauberflötentext oder die Dichtungen des Tristan oder des Ringes bestätigen nur durch den Genius ihrer Vertoner die Regel, trotz oder wegen ihres gedanklich überreichlich beschwerten Inhaltes.

Deswegen aber ist ein gutes Drama, ein Erfolgstück, noch lange kein brauchbarer Operntext, der die Vertonung am Leben halten könnte, wie das Halbes „Jugend" und Schnitzlers „Liebelei" als Libretti gezeigt haben. Die großen Erfolg-Opern aber, die alle nationalen Grenzen überschreiten und durch Jahrzehnte hindurch ein Weltrepertoir beherrschen — hierher gehören, immer abgesehen von dem eignen Gesetzen folgenden Gesamtwerke Mozarts und Wagners, das Schaffen Meyerbeers, Gounods Faust, Bauernehre, Bajazzo und Tiefland — haben als Grundlage einen Text, der entweder als selbständiges Theaterstück bestand oder bestehen könnte und der erst durch eine seinem Wesen und Inhalte entsprechende Musik seine volle und erschöpfende Auswirkung aller seiner Möglichkeiten erfuhr.

Der Genius freilich, Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauß kehrt sich an solche Tatsachen und Erkenntnisse nicht; er ist imstande, ein Libretto einfachster Struktur wie den Fidelio ebensogut zum Ewigkeitswerke zu stempeln, wie einen mit allem szenischen und inhaltlichen Raffinement ausgestalteten Text der Salome oder des Rosenkavalier in jene Höhe zu erheben, von der das Opernschaffen einer Zeit wieder neue Wege gehen kann und wird. Mozart und Wagner mit ihrer einzigen Kenntnis aller Forderungen und Möglichkeiten der sozusagen entfesselten Bühne standen hier gleichsam jenseits aller Grenzen und Hemmungen; die mit sicherstem Blicke gewählten oder selbstgeschaffenen Unterlagen ihrer musikdramatischen Aeußerungen erfüllten alle Notwendigkeiten, die das anspruchsvollste Kunstwerk, eben die Oper, in sich barg.

II.

„Mit Benutzung des Goethe'schen Romans Wilhelm Meisters Lehrjahre" haben die beiden gründlichen Praktiker und Routiniers des Theaters, Michel Carré und Jules Barbier, den Text zu dem dann von Ferdinand Gumbert verdeutschten Opern-Dreiakter Mignon geschaffen. Aus der epischen Episode eines wahrhaften Ewigkeitswerkes, das immer noch herrlich wie am ersten Tage ist, ist hier in selten geschickter Weise eine textliche Grundlage geformt worden, die zwar den seelischen Reiz und Zauber des Vor- und Urbildes restlos bei Seite läßt, dafür aber in der geschickten Kontrastierung der gegebenen Typen alle die Wirkungen äußerlicher wie innerlicher Art erzielt, deren die Oper nun einmal nicht entbehren kann. Neben der koketten Dame von Welt steht die Unschuld vom Lande, der intriguante Drahtzieher der Begebenheiten fehlt ebenso wenig wie der geheimnisvolle, alles zum Guten lenkende Alte; das Zigeuner- und Schauspielermilieu erklärt und — entschuldigt alle romanhaften und romantischen Vorkommnisse, die aber endlich doch zu einem „Tag der Wonne, Tag der Freude" führen. Eben nur der Rohstoff wurde dem Goethe'schen Romane entnommen, mit dem die Gestalten der Oper ebenso wenig etwas zu tun haben, wie dies bei dem andern großen französischen Opern-Erfolg-Werk aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, bei Charles Gounod's Margarete, der Fall ist. Der Deutsche, der diese Werke nun einmal nicht im Opernspielplane seiner Theater entbehren kann und will — und auch nicht soll, da es sich ja immerhin um typische Werke der ganzen Kunstgattung handelt — tut gut daran, die Vorbilder und Grundlagen der Texte und des Inhaltes ganz zu vergessen, da er dann ja doch nur den Eindruck einer Farce, einer Verzerrung und Vergröberung erhalten wird.

III.

Seit dem 17. November 1866 (Uraufführung in der Opréa Comique in Paris) gehört Mignon trotz oder wegen eines solchen Textes der Musik-Weltgeschichte an. Des Komponisten Name, Ambroise Thomas (1811/96), ist in Deutschland heute nur noch durch dieses eine Werk bekannt und lebendig. Der geborene Metzer ist nach seiner menschlichen wie künstlerischen Entwicklung Franzose geworden und gewesen wie es Rossini und Meyerbeer waren; der Sohn eines Musikers erringt den Rompreis des Pariser Konservatoriums und wird schließlich als der gefeierte Tonsetzer seiner Zeit Leiter dieses berühmten Institutes. Aus seinem reichen Opernschaffen, dem im einzelnen Werke nicht immer der gleiche Erfolg beschieden war, ragen Vertonungen des Sommernachtstraumes und des beliebten Stoffes von Francesca da Rimini sowie des Märchens von Amor und Psyche hervor; sein in Frankreich sehr geschätzter Hamlet hat in Deutschland — trotz der äußerst dankbaren Titel-Bariton-Partie — nicht rechten Fuß fassen können, weil unser inneres Verhältnis zu den Werken des großen Briten doch ein ganz anderes ist und weil das Sprichwort von dem Deutschland, das Hamlet ist, zum mindesten künstlerisch eine Wahrheit bedeutet.

Dem geschickten Textbuche der Mignon gesellte Thomas die einschmeichelnde Melodik seiner Weisen. Philine's Walzer und Mignons Romanze von dem Lande, in dem die Citronen blühen, haben den Vorzug, unmittelbar im Ohr haften zu bleiben; die leichte Süßlichkeit der ganzen musikalischen Diktion, die leise Gespreiztheit mancher Phrase, die zierliche Oberflächlichkeit des gesamten künstlerischen Habitus stempelt das Ganze für uns, die wir durch das Erlebnis Wagners und des späteren Verdi's, Richard Strauß und Mahler's gegangen sind, zu einer tändelnden Unterhaltungsmusik, der wir den gelegentlichen Platz im Spielplane unserer Theater gewiß nicht vorenthalten wollen, sobald wir aus unserer Kenntnis und Empfindung heraus die richtige Einstellung dazu finden und behalten.

Die Fledermaus von Johann Strauß

von Carl Johann Perl.

*) Die „Fledermaus" entstand als drittes Bühnenwerk Johann Strauß' 1874 und ging am 5. April desselben Jahres zum ersten Male in Szene. „Diese Vollblutmusik, in der die stärksten Wiener Pulse schlagen", schrieb Ludwig Speidel, der beste Zeitungsliterat, den Wien je besessen, so ziemlich als Einziger unter den Wiener Kritikern, die es dazu brachten, daß das Werk trotz dem glänzenden Erfolge beim Publikum nach der sechzehnten Aufführung abgesetzt wurde. Erst nach der von der Presse günstig aufgenommenen Berliner Aufführung kam die „Fledermaus" in Wien wieder auf die Bühne, um von da aus ihren Siegeszug über die ganze Welt anzutreten. Im Vollbesitz seiner Künstlerschaft schuf der an der Schwelle der 50er Jahre Stehende sein reifstes Werk, jene Operette, die ihn nun tatsächlich für alle Zeiten in die Reihe der Größten stellte und die so überzeugend ein Meisterwerk darstellt, daß durch sie allein eine Gattung geadelt wurde, der sonst kaum die Achtung gezollt worden wäre, die sie nur mit bewußter Einschränkung verdiente.

Dem gewissenhaften Biographen erwüchse nun die Pflicht, über die Entstehung, den Inhalt und das Schicksal dieses Werkes zu berichten, die meisterhafte Ouvertüre ebenso einer Würdigung zu unterziehen, wie das vielgerühmte zweite Finale zu besprechen, der geschickten Instrumentation ein gebührendes Lob zu zollen und einzelne, besonders gelungene Nummern hervorzuheben. Angesichts der Tatsache jedoch, daß dieses Bühnenwerk zumindest die Blätter, die von ihm berichten, überlebt, also jeder Leser in der Lage ist, das alles selbst zu erleben und zu empfinden, mag es dabei sein Bewenden haben.

Anders steht es mit dem inneren Erlebnis der „Fledermaus". Nicht umsonst spricht man dies Werk als klassisch an unter den Schöpfungen des heiteren Genres. Vergleicht man es mit Bühnenwerken ähnlicher Gesinnung — seien sie früher, zu gleicher Zeit oder später entstanden —, so fällt vor allem der Umstand ins Auge, daß es vom Zuhörer eine Stimmung voraussetzt, die

*) Vgl. des Verfassers Artikel: „Der Zigeunerbaron von Johann Strauß", Seite 23 u. folg. dieser Zeitschrift.

andere Werke erst herbeiführen, indem sie durch Situationen Heiterkeit und Leichtlebigkeit verbreiten und aufrecht erhalten. Die „Fledermaus" jedoch braucht eine Aufnahmsfähigkeit so besonderer Art, ihre Handlung vom ersten bis zum letzten Augenblick, ihre Musik von der Ouvertüre an bis zum Schlußakkord, jede einzelne dramatische Aktion, jedes Lied, Duett, Ensemble — mit der einzigen Ausnahme des allerdings als willkürliche Einlage aufzufassenden Czardas — ist von einer so ausgesprochenen Heiterkeit, einem so unwiderstehlichen Leichtsinn durchsetzt, daß zum Atemholen gleichsam, zu einer wenn auch noch so kurzen, bedächtigen Nachdenklichkeit keine Zeit bleibt.

Die Kritik schrieb nach der Premiere: „Wir wollen seine Operette nicht in den Himmel heben, sondern hübsch auf Erden bleiben, daß der Mann nicht übermütig werde." Das Weltausstellungsjahr 1873 brachte Wien große finanzielle Katastrophen, die auch im nächsten Jahre noch nicht überwunden waren. Das große Publikum, das seinem geliebten Schani die Huldigungen darbrachte, litt unter jenen Verhältnissen weniger, jedoch die vermögenden Kreise und die Leute von der Zunft — die konnten eben jene Voraussetzung nicht erfüllen; sie fühlten sich benommen von solcher Unverwüstlichkeit, waren von Anfang an überrumpelt und versagten darum dem Werke das Verständnis.

Wie wir heute diesem wahrhaft göttlichen Leichtsinn gegenüberstehen, dieser leichtgeschürzten Muse, die nie obszön, trotz stärkst betonter Erotik, die nie toll, trotz ausgelassenster Weinseligkeit, die nie sentimental, trotz auffallender Katzenjämmerlichkeit, sondern stets vornehm, graziös und gemütvoll bleibt, ob wir im Stande sind, dies Werk auf uns wirken zu lassen, ohne verstimmt zu werden über all den Mangel, der uns der nötigen Voraussetzung beraubt hat, bleibe noch dahingestellt. Und noch eins gibt zu denken und ist eigenartig für die Stellung der „Fledermaus" unter anderen Operetten gleicher oder späterer Zeit: Wenn wir vorerst absehen von den drei Figuren des Dr. Blind, des Prinzen Orlofsky und des Frosch, die in ihrer Art karrikiert sind, so bleiben alle andern Hauptpersonen vollkommen in der Sphäre des Möglichen. Und, daß es gelang, alle die, ohne Ausnahme, liebenswürdig, ja trotz problematischen Charaktermerkmalen, reizend anziehend und interessant zu gestalten, will wie ein dramaturgisches Wunder angesehen werden. Der einzige sogenannte „Gegenspieler" Dr. Falke selbst hat die Sympathien aller auf seiner Seite. Wie war es möglich, wo alle Personen gleich anziehend und sympathisch sind, Konflikte zu schaffen, die nicht nur einer Situationskomik ihre Wirkung verdanken? Die doppelte Verwechslungsintrigue wirkt vielleicht gerade mit Hilfe ihrer Durchsichtigkeit so drastisch, und, wenn man bedenkt, daß alle Personen Typen ihrer, also fast unserer, Zeit noch sind, so will einem das starke Leben dieser Leutchen erst recht nicht glaublich erscheinen.

Ein Stubenmädchen, hübsch wie Adele, mit den Allüren einer kleinen Dame, frech wie ein Schusterjunge und kokett wie eben nur ein Stubenmädchen sein kann; Eisenstein, der wohlhabende Bonvivant, jung, leichtsinnig, schnell verliebt und ebenso schnell zur ehelichen Treue zurückfindend; seine Frau schön, kokett und ein wenig sentimental, schalkhaft und sensibel wie eben aus dem Pensionat, aber voll schlauer Berechnung, sobald sie ihren Gatten dort ertappt, wohin sie selbst aus Laune und Langweile sich fast verirrt hätte — das sind Figuren, wie jeder sie kennt, und denen keiner böse sein kann. Alfred, der verrückte Tenor, gerade noch auf der Grenze des Möglichen, etwas unverschämt, doch nie verletzend, der die günstige Situation für sich ausbeuten will, beim Vorspiel seines Abenteuers bereits dem Weine so zuspricht, daß er erst im letzten Akt wieder zur Besinnung kommt; endlich Frank, der Gefängnisdirektor, der Mann der Welterfahrung und verkappter Bürokrat, kein Spaßverderber und etwas weniger scharf gezeichnet, wie die andern; dazu die drei etwas übertriebenen Figuren, von denen Blind als Stotterer von vorneherein die Lacher auf seiner Seite hat, Orlofsky als Hosenrolle stets einen prickelnden Reiz ausübt und Frosch das Urbild der Komik darstellt — mit diesen acht Personen wurde eine Komödie mit Musik, oder fast eine Musik mit Komödie ersonnen, so stark und lebendig, so lustig und befreiend, wie die sonstige Literatur sie nicht aufweist.

Das Buch — vielleicht das einzige wirklich gute Buch, das Strauß je hatte, von Haffner und Genée nach einem französischen Vaudeville, das selbst wieder auf ein deutsches Lustspiel, nämlich „Gefängnis" von Benedix zurückgeht, vermochte, zum erstenmale innerhalb dieser Kunstgattung, den Wechsel von

Musik und Dialog restlos befriedigend zu vermitteln. Die Selbstverständlichkeit, mit der sowohl lyrische wie dramatische Szenen musikalisch stilisiert wurden, verdankt die „Fledermaus" vornehmlich ihrer textlichen Unterlage. Wenig Zusammenhang innerer Art wird man mit der vorangegangenen oder zeitgenössischen Produktion finden — kaum je hat ein Musiker eigentlich so wenig konventionell gearbeitet. Wegen des bezeichnenden Vorkommnisses sei auf das in seiner Art zum erstenmal auftretende Melodram zum Beginn des dritten Aktes hingewiesen. Bei der Generalprobe meinte jemand, es wirke nicht, wenn so lange nichts gesprochen würde. Strauß war nahe daran, dies Juwel köstlichster musikalischer Komik zu streichen! Unbekümmert um die Tagesmeinung schuf der allerdings damals schon mehr als verwöhnte Liebling der Wiener auf seine ureigene Art, und vielleicht war dies der Grund, ihn manchmal so unsicher erscheinen zu lassen. Gerade dieses Stück ist, da es auch die einzige wirksame Nummer des musikalisch stiefmütterlich behandelten Gefängnisdirektors ist, kaum wegzudenken aus der Partitur. Versucht man nun gar, das zweite Finale, das Richard Wagners Ausspruch vom „musikalischen Schädel" so besonders rechtfertigt, der heutigen Welt entgegenzustellen, die trotz oder gerade um ihrer Realistik so einzigartige Darstellung einer fast sinnlos betrunkenen Gesellschaft noch einmal nachzufühlen, wie sie ein ästhetisch ganz besonders fein Empfindender konzipierte, der nie über die Grenzen des Geschmacks hinausging, vielmehr es verstand, eine musikalische Stilisierung eines derartigen Zustandes zu erfassen, die reizend fein und wohlklingend blieb, so kommt man zu Schlüssen, die mehr als bezeichnend sind.

Vielleicht vermag die „Fledermaus", wenn sie zu geeigneter Gelegenheit einem urteilskräftigen Publikum drei Abendstunden wegzutäuschen vorgesungen wird, heute viel von der Schwere des Augenblickes zu nehmen; ihr Sinn ist nur auf Freudiges gerichtet, ihr Wille beut nur Leichtigkeit, die unserer Zeit wohl eines wie das andere verloren gingen; und wenn die Kunst mit ihren Aeußerungen zu den Menschen Freude bringen und Sorgen verscheuchen soll, so wird diese Operette ihr großes Teil dazu beitragen, denn: „Keine Gattung ist gering zu achten; jede ist erfreulich, sobald ein großes Talent darin den Gipfel erreichte." (Goethe.)

Das Weihnachtsspiel.

von Fred Fischer.

Weihnacht', das liebliche, zeitlich jüngste Fest der christlichen Kirche, das die uns geläufige Form der Feier mit Lichterbaum und Liederklang erst im 16. Jahrhundert gefunden hat, hat viel früher eine literarische Ausprägung erhalten. Das mittelalterliche geistliche Spiel zerfiel notwendigerweise in verschiedene Gattungen, die dem Gange des Kirchenjahres entsprachen. Um das Jahr 1000 sind für die Grenzscheide von Frankreich und Deutschland die ersten Spuren der Weihnachtsspiele bezeugt. Ursprünglich ward wohl eine Krippe im Schiffe oder Chor der Kirche aufgestellt und Geistliche oder Chorknaben sprachen dazu die biblischen Worte der Hirten und Engel. Eine Kostümierung trat dann wohl hinzu und allmählich wurden die Vorgänge von der Geburt Christi bis zum Bethlehemitischen Kindermorde zusammengefaßt. Langsam aber nur wich die lateinische Sprache dem heimischen Deutsch, wozu hie und da das Eindringen volkstümlich-komischer Elemente mit beigetragen hat. Von liturgischen Elementen und Momenten geht so das ursprüngliche Weihnachtsspiel aus. Zunächst freilich sind diese kirchlichen Feiern der Feste nicht wesentlich von einander verschieden. . . Osterspiele und Weihnachtsspiele weisen manche Aehnlichkeit in Anlage und Durchführung auf. Wie dort Christus treten hier Maria zunächst nicht in eigner Person auf; wie dort das Grab, so bildet hier die Krippe einen festen Mittelpunkt, um welchen das Drama sich in immer reicherer Gruppierung entfaltet. Von Anfang an freilich hatte der Tag der Heiligen Drei Könige das eigentliche Weihnachtsfest auch in Hinsicht der Spiele in den Hintergrund gedrängt; andererseits aber bot sich die Möglichkeit, den Kreis der Darbietungen zu erweitern, indem man die Fülle der Geschehnisse, die die Weihnachtslegende in sich schloß, in ihrer Gesamtheit zur Darstellung brachte. Die frühesten deutschen, d. i. Freißinger Spiele, weisen bereits diesen erweiterten Typus auf, der in lateinischer Sprache und breiter Form ab-

gehandelt wird. Allmählich aber dringen die deutschen Elemente ein; die Weissagungen des alten Testamentes werden ausgenützt, um eine Art von dramatischer Spannung zu erzeugen, Augustinus wird in Person bemüht, der in Rede und Gegenrede die theologische Einkleidung und Einleitung des Ganzen zu bieten hat. Das Spiel von Benediktbeuren aus dem 13. Jahrhundert verschmolz Propheten- und Weihnachtsspiele zu einem geschickten und — im Geiste der Zeit — wirkungsvollen Ganzen; das älteste deutsche Weihnachtsspiel ist das von St. Gallen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; die weltlich-höfische Poesie war im Niedergange begriffen, das Interesse an und das Bedürfnis nach geistlicher Dichtung war ungemein gewachsen. Das religiöse Leben erstarkt für den einzelnen durch das Erwachen und den Ausbau der Mystik . . . das sind die Voraussetzungen für diesen wichtigen Schritt in der Entwicklung der deutschen Dichtung. Etliche Erinnerungen an höfische Elemente und Bestandteile sind nicht ganz unterdrückt; biblische und sagenhafte Grundlagen gehen für Inhalt und Form des wichtigen Spieles ganz durcheinander.

Die „Krippelspiele" haben dann weiterhin immer einen intimeren, persönlichen Reiz und Charakter bewahrt, im Gegensatz zu den Passionsmysterien, die allmählich zu pomphaften Festlichkeiten ausgeartet sind. Sie sind bis in die Gegenwart hinein ein literarischer Bestandteil fast aller Kulturvölker gewesen und geblieben; Hans Sachs hat sich in primitiv gewollter Art und Weise um diesen Stoffkreis bemüht. Für Deutschland tritt eine scharfe Scheidung von Nord und Süd hier zu Tage; der Süden liess nur das Passionsspiel fortleben, während nördlich des Maines, unter direkter Begünstigung Luthers und seiner Lehre, gerade das Weihnachtsspiel am Leben blieb. Dahin gehört auch der Berliner Rektor Knaust, dessen Werk um die Mitte des Reformationsjahrhunderts am kurfürstlichen Hofe zu Berlin von Prinzen und Prinzessinnen zum Leben erweckt wurde.

Noch heute sind in vielen Orten unsers Landes diese Spiele lebendig geblieben; es ist von grossem kulturellen Reize, zu beobachten und zu untersuchen, wie sich die mittelalterlichen Elemente erhalten haben, wie sie verbunden und durchsetzt wurden mit Bestandteilen, die später hinzukamen und von anderen Motivkreisen entlehnt wurden. Fast alle Schichten der Entwicklung des deutschen Geistes haben hier — und recht erkennbar in der manchmal doch eben primitiven Form — ihre Spuren hinterlassen; gerade die übernommenen Motive haben ihren überlieferten Reiz dadurch erhalten, daß sie in deutsch-volkstümlichem Sinne aufgefaßt und umgebildet worden sind.

Haben aber alle diese Spiele einen kirchlich-gläubigen Grundton, sind sie zurückgedrängt worden in die winterliche Stille des Dorfes und Fleckens, sind sie gebunden an Kirche oder an die Straße — wenn die alte Form der Umzüge lebendig blieb —, so hat das praktische Bühnenbedürfnis des 19. Jahrhunderts in den größeren Zentren des Lebens und der Bildung dazu geführt, mit weihnachtlichem Inhalte deutsche Märchen zu erfüllen. Die Geschichten vom Christkinde sind in mannigfachster Form und in buntem Inhalte mit Hilfe von Musik und Ausstattung zum Bühnenspiele gestaltet worden; Forderungen des Bühnenalltages haben hier oft die Richtung gewiesen, wie dieser volkstümlichen Ueberlieferung beizukommen war. Echte Märchenzüge und Märchengestalten wurden wohl noch hinzufügt und so entstand die Gattung des Weihnachtsmärchens, die zwar das religiöse Moment durchaus nicht ausschaltete, aber auch nicht derartig in den Vordergrund rückte, wie dies in der rein literarischen Ueberlieferung dieser ganzen Stoffwelt der Fall gewesen war. Bei den Märchen freilich versagt zunächst eine geschichtliche Betrachtung nach Stoff und Form und Ziel; die immer gleichen Bedürfnisse des Gemütes, die hier in allererster Linie in Frage kamen, haben immer überwogen und so eine nivellierende Wirkung ausgeübt, durch die Unterschiede von Stammesart, stofflicher Auffassung, sachlicher Gestaltung nur zu oft ausgelöscht worden sind. „Alle Jahre wieder kekrt das Christuskind" . . . . die deutschen Bühnen in Nah und Fern pflegen den Brauch, dem Feste der Kinder und solcher, die es wieder sein möchten, auch ihrerseits eine Folie zu bieten. In letzten Jahren sind von Kurt v. Bassewitz und Hans Pfitzner z. B. Versuche gemacht worden, diese Märchen auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben, die in diesen Fällen geglückt sind; hier ist noch manches zu tun, wenn es gelten soll, den Reiz der charakterisierten mittelalterlichen Dichtungen unsern Forderungen anzupassen.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonntag 21. Dezember	2	**Dornröschen**
	7	**Mignon**
Montag 22. Dezember	6½ A	**Wallensteins Tod**
Dienstag 23. Dezember	7 C	**Der fliegende Holländer**
Mittwoch 24. Dezember		Geschlossen
Donnerstag 25. Dezember	2	**Dornröschen**
	7	**Die Rose von Stambul**
Freitag 26. Dezember	2	**Dornröschen**
	7	**Mignon**
Sonnabend 27. Dezember	2	**Dornröschen**
	6½	Wallensteins Lager Die Piccolomini
Sonntag 28. Dezember	2	**Dornröschen**
	7	**Die Rose von Stambul**
Montag 29. Dezember	7	**Mignon**
Dienstag 30. Dezember	7 B	**Der Katzensteg**
Mittwoch 31. Dezember	2	**Dornröschen**
	7	**Die Fledermaus**
Donnerstag 1. Januar	2	**Dornröschen**
	7	**Der fliegende Holländer**
Freitag 2. Januar	7 A	**Die Rose von Stambul**
Sonnabend 3. Januar	2	**Dornröschen**
	6½	**Wallensteins Tod**

H. Baumann / Photograph

Inhaber des Verdienstordens für Kunst u. Wissenschaft

Oberntorwall Nr. 3
Telephon 1092.

Am Kriegerdenkmal
Telephon 1092.

Silb. Medaille.

Herford 1910.

Kunstanstalt für moderne Bildnisse
Heim-Atelier.

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

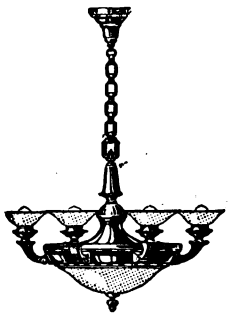
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

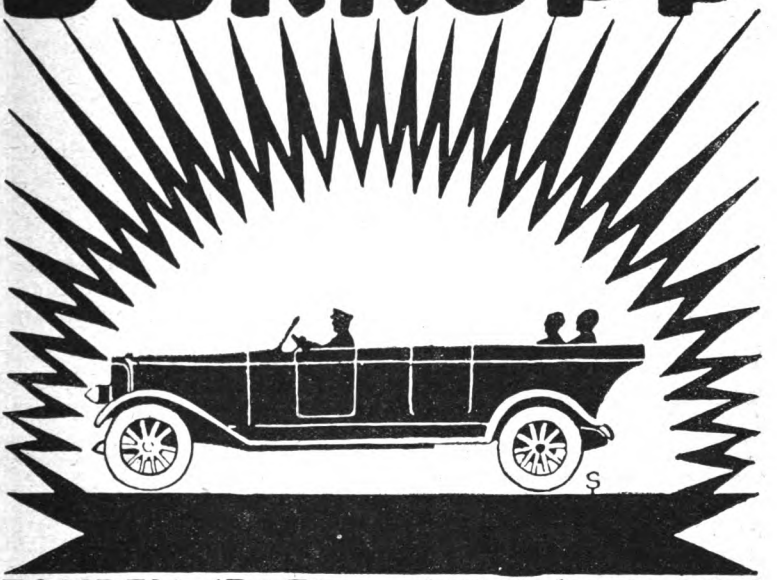
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

DÜRKOPP



TOUREN-, SPORT- UND LUXUSWAGEN

LAST- & LIEFERUNGSWAGEN, LASTZÜGE

NÄHMASCHINEN FÜR HAUSHALT & GEWERBE

SPEZIALNÄHMASCHINEN

FAHRRÄDER
SPEZIALITÄT:
„LEICHTE
KETTENLOSE"

DÜRKOPP

OELSCHEIDE-
MASCHINEN,
MILCH-
SCHLEUDERN.

DÜRKOPPWERKE AKTIENGESELLSCHAFT

BIELEFELD.

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

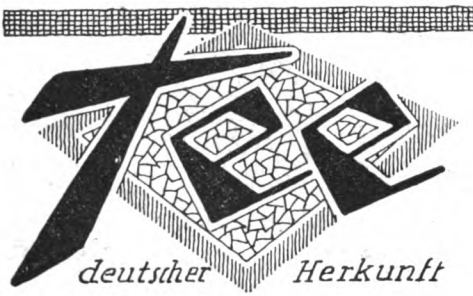
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

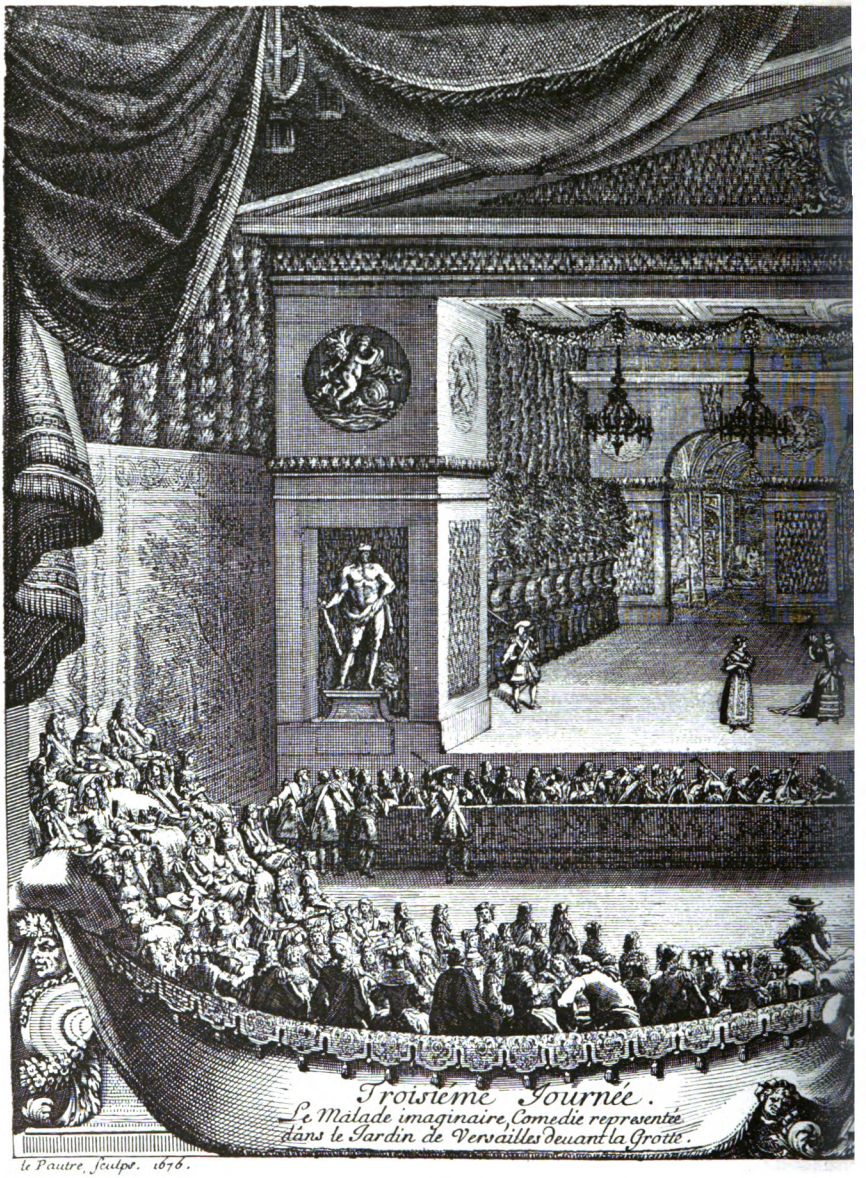
Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

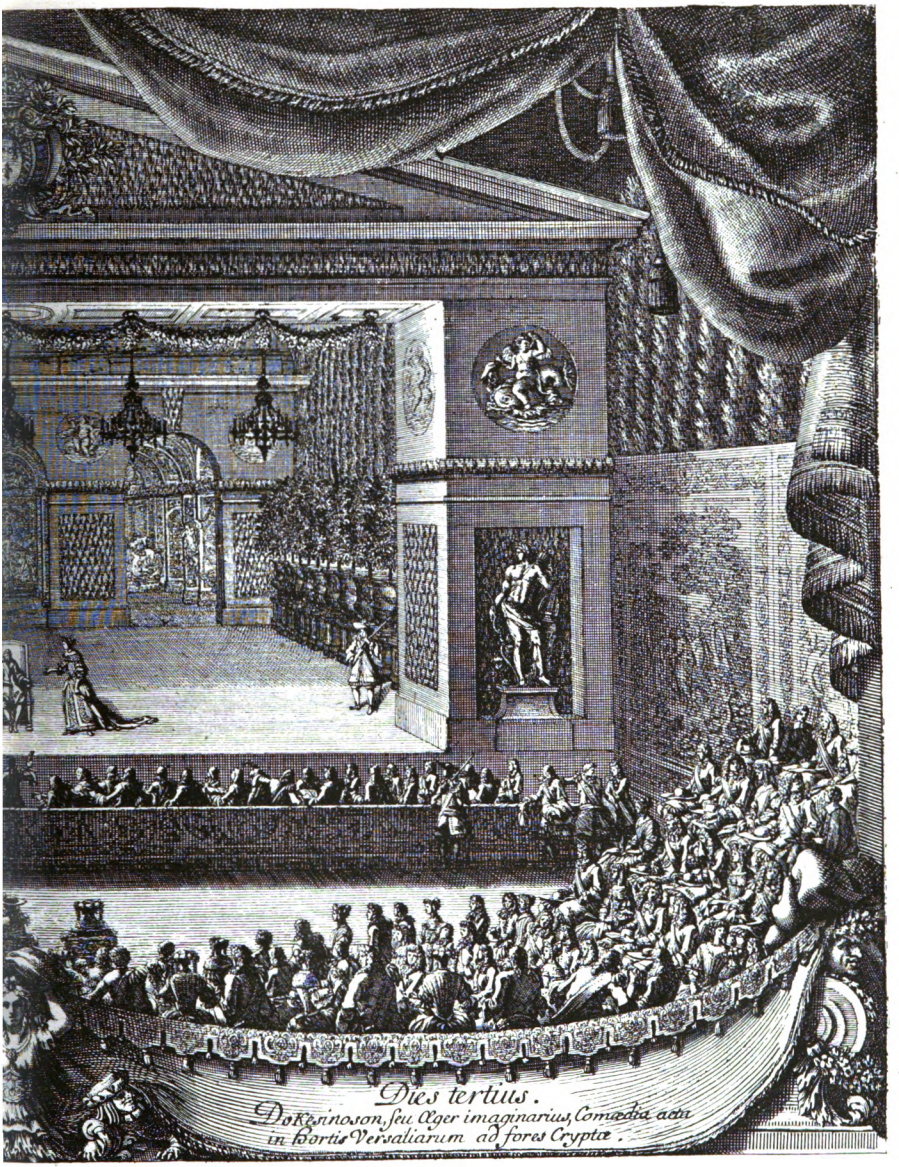
Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

„EINE KLEINE WELT IN DEN BERGEN“
ILLUSTRATIONEN VON CLARA BLUMENFELD



DER EINGEBILDETE KRANKE, A



UFFÜHRUNG IN VERSAILLES 1674

BIELEFELDER BLÄTTER

HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER

HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

1. JANUARHEFT 1920

Dieser Neujahrsgruss des Berliner Malers und Graphikers AUGUST BECKER, der demnächst hier ausstellen wird, flog uns auf den Redaktionstisch. — Wir geben ihn an unsere Leser mit den besten Glückwünschen zum neuen Jahre weiter. Die Redaktion.

Das Schäferspiel „Bastien u. Bastienne"

I.

Auf der Partitur steht: „Deutsche Operette in einem Aufzug", was besagen soll, daß unser Schäferspiel zwar als eine Operette, also im Kleide der französischen komischen Oper erscheint, im Grunde und im Herzen aber doch gut deutsch sein soll. Die Namen der drei Personen, des Schäfers Bastien, der Schäferin Bastienne und des Dorfzauberers Colas sind französisch, französisch ist die Erfindung des Spiels. Bastien wird von der koketten Schloßherrin so umstrickt, daß er seine Bastienne vernachlässigt. Diese wendet sich an Colas um Rat und Hilfe, der ihr rät, Bastien dadurch wiederzugewinnen, daß sie sich ihm gegenüber kalt zeigt und seine Eifersucht erregt, indem sie vorgibt, einem Stadtjunker Gehör geben zu wollen. Die kleine Liebhaberin folgt dem weisen Hirten und gewinnt so ihren Bastien für sich allein wieder. Dieselbe harmlose Geschichte brachte schon Rousseaus „Devin du village" auf die Bühne, welchen Mozart 1764 in Paris hörte. Favart parodierte für das Théâter aux Italiens das Idyll in „Les amours de Bastien et Bastienne". Man rühmt diese Parodie allgemein als die Einführung eines starken Realismus, zitiert im Patois gesungene Arien und erzählt von Frau Favarts Holzschuhen und derben bäuerlichen Kleidern. Nun, an ihrem Bild von Vanloo ist noch wenig wirklichkeitsechte Bäurischkeit zu finden, und auch in der deutschen Uebersetzung und Bearbeitung durch Weiskern wird die Sache nicht realistischer.

Zwar erklärt Jahn das Textbuch Weiskern-Schachtners für so unbeholfen platt und roh, daß „man sich den allgemeinen Ton der Bildung und des Geschmacks vergegenwärtigen muß, um zu begreifen, daß die Oper in einem angesehenen Hause aufgeführt werden konnte" (Jahn I, 119 f., 127). Da muß also der Ton schon tief unter das Niveau der guten Gesellschaft ins Bäurische gesunken sein, um solche Heftigkeit zu decken. Allein die Oper war noch lange nicht so realistisch! Denn woran stieß sich Jahn? An Worten wie: „O zum Geier, welch trefflicher Mann! . . . Nein, sie ist kein falscher Schnabel! . . . Ganz allein voller Pein stets zu sein ist kein Spaß im grünen Gras". Wie harmlos sind diese sogenannten Derbheiten! Sie vergröbern das französische Original? Im Deutschen lügt man, wenn man zierlich ist.

Die Oper aber sollte doch deutsch sein. Und sie wurde nicht bloß deutsch, sondern sogar österreichisch. Das Patois der französischen Parodie übersetzte Weiskern-Schachtner in gut österreichische Dialektwendungen: Busserln, den Aufputz liebt er h a l t, sie ist kein falscher Schnabel, aber herzig, Bastien hat Kramp und Hacke, er spricht von Haaräpfeln, Hackstock, Krösel. Solche Worte mußten sich auf der Landstraße in Wien zu Hause finden.

Unser Schäferspiel stimmt also nicht ganz mehr zum zeitlosen Arkadien der Modeschäferei. Sonst aber hat es keinen Unterschied von den typischen Pastoralen mit den bukolischen Mimusfiguren. Hütte, Baum und Herde, kein anderes Geschäft als lieben und Blumen winden. Die Sprödigkeit und Eifersucht als treibendes Motiv, der Gegensatz des unschuldigen Dorfes und der verderbten Stadt als moralischer Hintergrund erfüllen das süße Idyll. Der Zauberer aus dem uralten Dämonenmimus ist als der wahrsagende und traumdeutende Schäfer der Pastoralen in Colas verkörpert.

Auch die etwas frivole Erotik, welche der hochkultivierte Zuschauer solcher Komödien immer in den arkadisch unschuldigen Liebschaften suchte, fand er in unserer Operette. Etwas von Molières Agnese, dem Urtypus der modernen Naiven, welche mit ihrer harmlosen Meinung, die Kinder kommen durchs Ohr, die Lebemänner erregte, hat auch Bastienne, die auf Colas' Frage: „Wirst du mir auch dankbar leben?" sehr unschuldig antwortet: „Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht"; und die sich vornimmt: „Mir reiche Herren zu verbinden, soll man mich stets sehr höflich finden". Eine gewisse überlegene Ironie, die dem Jünger der Aufklärung bei aller Sehnsucht nach dem einfachen Bauernleben dem naiven Schäfervolk gegenüber doch um die Mundwinkel spielte, färbt auch den Dialog von Mozarts deutscher Operette.

II.

Die Musik Mozarts beweist für einen zwölfjährigen Knaben allerhand Reife der Charakteristik. Worauf Rousseau in seinem „Dorfwahrsager", dem Vorbild Mozarts, so stolz war: die „Einheit der Melodie" durch das ganze Stück hindurch festgehalten zu haben (Jansen 176), das ist dem Knaben Mozart ganz von Natur gelungen. Der pastorale Ton der Musik ist einheitlich durchgeführt, den einfachen Vorgängen folgend singt sie nur kurze, meist strophige Lieder, das erste Duett ist ebenfalls liedmäßig, und nur das Rezitativ und Arioso Nr. 14 und das Duett Nr. 15 setzen gewisse musikdramatische Spuren an. Das Schlußterzett ist vaudevillehaft. Zweiteilige und dreiteilige einfache Rhythmen lassen das Stück ländlich vorübertanzen, freilich auch hier mehr österreichisch als französisch, ja in Nr. 15 glaube ich geradezu die Terzengänge einer alten, alpenländischen Volksweise zu hören. Auch schon zu charakterisieren versucht die Musik. Die gebundenen süßen Geigengänge malen in Bestiennes Liedern ihre stille Wehmut, das geschäftige Schwirren des Dudelsacks kündigt den Zauberer an, aufmuckende Hörner kennzeichnen den etwas trotzigen Bastien. Die Musik erinnert an Hiller und an das französische Singspiel? Möglich. Aber sie erinnert sogar schon an Mozart.

III.

Ueber die Uraufführung von „Bastien und Bastienne" — so meldet bereits der gewissenhafte in alle Quellen steigende Jahn — wissen wir nichts. Vielleicht können wir aber trotzdem Einiges erschließen. Wir wissen, daß die Operette für das Haus- oder besser Gartentheater von Mozarts Wiener Freunden, der Familie Dr. Anton Meßmer auf der Landstraße, komponiert war. Vater Mozart fand den Garten „unvergleichlich mit prospecten und Statuen, Teater, Voglhauß, Taubenschläg, und in der höhe ein Belvedere in den brater hinüber" (Br. III, 152). Nach dieser Schilderung haben wir uns am richtigsten ein aus Buchshecken geschnittenes Freilichttheater vorzustellen, wie es neben den anderen aufgezählten Herrlichkeiten in Rokokoparks nach Versailler Muster häufig anzutreffen war.

Die Darsteller waren wohl Dilettanten. Dafür spricht neben der Aufführung in einem Privathause nicht nur die ganz schlichte Setzweise des seinen Sängern immer die Arien anmessenden Komponisten, sondern auch die Tatsache, daß Mozart mit den gegen die Aufführung seiner „Finta semplice" intrigierenden Bühnensängern nicht gut stand, und daß er damals mit den Schauspielern noch keinen besonderen Verkehr hatte. Auch daß er den Versdialog in Prosa umwandelte oder umwandeln ließ und die Seccorezitative, die nur fragmentarisch ausgeführt wurden, erst in späterer Zeit machte (Jahn I, 119), mag dafür sprechen, daß gebildete Liebhaber die Oper spielten. Das puppenhafte, primitive Wesen der drei Figuren ist auch für die Darstellung durch Dilettanten, die ja niemals stark aus sich herausgehen, weit eher geschaffen, als für routinierte und darum gern sich ganz hergebende Berufsdarsteller. Eine gewisse Ballettgrazie war durch die Rhytmik der Musik geboten, das spielerische, nie eine tiefere Beseeltheit zulassende Wesen der Schäferpuppen war nur vom überlegenen Verstandeszentrum aus darzustellen. Die feine Ironie der Sprache und Bewegung stellte sich dann von selber ein. Dilettanten sind meistens Verstandsschauspieler.

Die Komödie mit dem Sterben ist maßgebend für die nur andeutende Weise der Darstellung. Bastienne klagt Colas: „Sei so gut und erlaube, daß ich von meiner Heirat mit dir rede. Was ratest du mir? Soll ich sterben?" — Bastien droht, wenn Bastienne ihn nicht wieder nimmt, sich umzubringen:

„Wohlan! Den Augenblick
Hol' ich zu deiner Freuden
Mir Messer, Dolch und Strick.
Ich geh mich zu erhenken,
Ich lauf' ohn alle Gnad',
Im Bach mich zu ertränken."

Darauf Bastienne schnippisch:

„Viel Glück zum kalten Bad."

Konnten solche Sätze mit starkem, seelischem Anteil gesprochen werden? Nein! Und gerade diese Dinge, fein mit dem Sterben spielend, zu pointieren, war die Hauptaufgabe der Darstellung. Diese Naivität sollte lächeln machen, nicht erschüttern. Ueber den leicht ironischen Plauderton gingen auch jene von

Jahn als plump und ungezogen empfundenen Ausdrücke nicht hinaus. „O zum Geier!" wurde ganz menuettmäßig freundlich zwinkernd vorgebracht. Und die „Unanständigkeit"? Ja, vor der Stadt des Rokoko, wo Zwölfjährige im Weißbändel schon witzig waren, hat man auch im Hause des Schulinspektors Meßmer die pikanten Untertöne in Vortrag und Geste nicht vermieden.

Bloß angedeutet waren auch diese Untertöne der Geste. Die Musik läßt nirgends dem Darsteller Zeit, breite Pantomimik zu machen, den die Zwischenspiele sind kurz, bis auf eines, das freilich die Peripetie, den Versöhnungskuß der Liebenden, vorstellen soll. Sonst ist Umarmung (Colas), parodistische Drohgeste (Ei, zum Geier!), Hand aufs Herz, das geheuchelte Abgehen, in der Musik und darum auch in der Darstellung nur leise angedeutet gewesen. Einzig die Beschwörung Colas' ist für so weite Gesten berechnet, daß Bastien furchtsam wird. Das rhythmische Spiel und die Ballettgrazie langen in der Gattung und in den zierlichen Rhythmen der jeder individualisierenden Gebärde fernen Musik.

Das Kostüm war die zierlich stilisierte Schäfertracht des Rokokotheaters. Die Holzpantinen der Favart mußten verschwinden, denn Bastienne gesteht: „Ich schau nur, ob meine Aermel weiß sind, ob das Kräuschen (im Rezitativ: Krösel) recht in die Falten gelegt und das Mieder gerad eingeschnürt ist, ob mein Rock sich wohl ausbreitet (im Rezitativ: ob der nette Rock sich hübsch um mich verbreitet) und ob Schuh und Strümpf sauber sind." Auch Ohrringe (Ohrenbuckeln) von klarem Gold trägt sie. Wir haben die zierliche, gedrechselte Soubrette des Schäferspiels vor uns.

Wenn andererseits Bastien, wie das Rezitativ erzählt, von seiner Geliebten Hut und Stab mit golddurchwirkten Bändern geschmückt bekam, wenn sie ihn „mit Blumen so auszierte, daß ihm kein andrer Schäfer glich", wenn sie ihm Flöten und Schalmeien mit Gold bebändert, so mußte auch er wie ein Schäfer aus Porzellan aussehen. Den beiden entsprechend ging auch Colas sicherlich nicht abgerissen und dämonisch, sondern er war ein alter Schäfer, in seiner Zaubereigenschaft nur durch Schnappsack und Stab charakterisiert.

Die Dekoration war wohl wie immer „zwischen Hütten und Bäumen" gedacht. Vom Dorf als Schauplatz wird auch gesprochen. Da die Uraufführung in einem Gartentheater gespielt wurde, so werden wohl geschnittene Hecken eine Fantasiebühne eingerahmt haben, auf welcher höchstens eine Bank für die ärztliche Besprechung Colas' mit Bastiennen stand. Vielleicht waren aber auch einige Versatzstücke möglich. Irgendwelches notwendige Spielen mit bestimmten Dekorationen oder Milieurequisiten geht aus dem Text nicht hervor.

IV.

Wie ist nun diese deutsche Operette heute darstellbar? Ich meine, so wie sie ist, als Schäferspiel, und unbearbeitet. Ich sah eine hübsche Aufführung in der Marionettenoper. Der unpersönliche typische Stil der Puppen in Gesang, Sprache, Geste und Bewegung hatte viel Richtiges und kam auch dem Dilettantenspiel ziemlich nahe.

Wir aber spielen auf dem Operntheater.

Die drei Rollen besetzen wir mit zierlichen, stilfühlenden Gesangsdarstellern, vor allem den Bastien mit einer Mezzosopranistin. Dadurch erscheint für uns Moderne das erotisch-sexuelle Moment nicht mehr real, und die ganze Handlung wird als bloßes Spiel empfunden. Dramaturgisch wird kein Wort bearbeitet, kein Takt gekürzt. Daß Bastienne fünf Liedchen, Bastien deren drei hintereinander singt, ist nur im Stil der Gattung gelegen. Die Gesänge sind voneinander so reizvoll unterschieden, daß sie bei einem Vortrag, der sich dem der gebildeten Dilettanten des Josephinischen Wien angleicht, erst zusammen die rechte Wirkung machen; ja, ich möchte sogar die verallgemeinernden Strophen (von Kruse mitgeteilt) dazu nehmen, um ja nur das Unpersönliche, Typische der ganzen Handlung hervorzukehren. Der Vortrag freilich muß taktvoll pointiert sein. Die naive Rhythmik und Dynamik fein betont, die leichte Ironie, das spielende Verstandeszentrum immer deutlich bleiben. Der Dialog hält, spielerisch rezitiert, die fühlbare Linie zwischen realem Erleben und lebendigem Erzählen. Es ist nur als die Brücke zwischen den Gesangsnummern zu betrachten. Die österreichischen Ausdrücke werden leicht dialektisch gefärbt, um ein pikantes Lokalkolorit anzulegen. Alle Bewegungen führen wir nur andeutend in typischen stehenden Gesten aus, alle Gesten rund und zierlich mit der graziösen und doch sinnlichen frischen

Rhythmik der Wiesenthals. Ein Hauch von unabsichtlicher Frivolität darf manchmal die erotische Unschuldigkeit der Darstellung würzen. Maske und Kostüm sind schäferliche Rokoko in zart abgetönten Formen und Farben: altwiener Porzellanfiguren, bei denen auch das Gesicht puppenhaft aussieht.

Ein bukolisch gemalter Bogen engt die Bühne ein. Der Schauplatz ist klein, etwas spielschachtelmäßig stehen Häuschen, Zaun und Garten in ihm, leuchtend in hellen, duftigen Farben. Die Zeit der Schäferspiele „von Mittag bis Abend" sei auch die unsere. Im hellen, schwülen Sonnenlicht beginnt das Spiel, und wenn die letzten roten — ja roten! — Strahlen der Sonne das Fensterglas am Häuschen Bastiennes und den Dudelsack des vergnügten abziehenden Colas färben, schließen sich Tür und Vorhang hinter den zufriedenen Liebenden.

MOZART. Nach einem zeitgenössischen Gemälde im Besitze des Herrn Tomaselli zu Salzburg

Molière.

Zur Aufführung von Molières „Eingebildetem Kranken“ an unserm Theater.

von Paul Lindner.

„Molière geißelt in seinen Lustspielen die Mißbräuche seiner Zeit“ — Ein zünftiger Literarhistoriker betets vor, — ein paar andere betens nach, und schließlich wirds geglaubt. Daraus ergibt sich dann für die Kunstlehre die geringe Einschätzung des Lustspiels gegenüber dem Schauspiel und dem Trauerspiel. Im Grunde ein belustigender Widerspruch zwischen Lehre und Leben: denn im Leben ist es gerade umgekehrt. Das kümmerlichste Lustspiel macht dem Theaterdirektor weniger Sorgen für seine leider, leider so wichtige Kasse, als das schönste Schauspiel.

Der Dichter des Komischen steht aber durchaus nicht tiefer als der des Tragischen. Denn das Komische und das Tragische sind nicht verschiedene Künste, sondern nur verschiedene Äußerungen künstlerischer Anschauungsform, fast könnte man sagen positive und negative Bilder eines und desselben Vorgangs. Wo das eine Künstlertemperament von des Lebens ganzen Jammer erfaßt wird, wird das andere ergriffen von seiner ewig lächerlichen Sinnlosigkeit und die Grenze zwischen dem Ernsten und dem Lächerlichen ist schwer zu ziehen. Alberich, der lüstern und gierig hinter den Rheintöchtern herjagt, wirkt lächerlich und doch kommt der Augenblick, da seine Lächerlichkeit zur satanischen Fratze wird, da dem Zuschauer das Lachen sich in Grauen verwandelt.

Es scheint nur, als seien jene Künstlerpersönlichkeiten, denen sich das Wesen der Dinge unter dem Gesichtswinkel des Komischen offenbart, ungleich seltener als die tragischen Genies. So kommt es, daß die Weltliteratur verhältnismäßig wenig große komische Dichter aufweist, Dichter, die nicht kurzlebige Erscheinungen ihrer Zeit in künstlerische Form prägen, sondern Wesenheiten der Menschheit, allgemein Menschliches.

Zu ihnen gehört Molière. Er ist kein Sittenprediger, kein „Geißler von Mißbräuchen seiner Zeit“, sondern er sieht das Allzumenschliche im Spiegel der Komik. Ergreift den Tragiker die Größe des Menschen im Kampf mit allgewaltigem Schicksal, so ergreift ihn seine Kleinheit, das zappelnde Anfliegen gegen die Gitter seines Gefängnisses, seiner menschlichen Beschränktheit.

Weil er ein Dichter ist, so vermag er diesen Kampf darzustellen mit versöhnender Größe, mit königlicher Überlegenheit, sodaß der Kampf des Kleinen, Allzumenschlichen gegen das Große nicht zur abstoßenden Fratze wird, sondern zum erheiternden und im letzten Grunde erhebenden Lustspiel. Wäre er ein Mann, der die Mißbräuche seiner Zeit geißeln wollte, so hätte er nicht der „Contemplateur“ der „sinnende Betrachter des Lebens“ sein können, als den ihn ein Zeitgenosse bezeichnet; nicht solch ein stiller, ruhiger Mensch, solch ein nie müder Arbeiter. Nur daß er ein Dichter war, dass der Engel, von dem Hans Sachs in den Meistersingern singt, ihn besucht, daß „ihm die Welt zu Füßen liegt, wenn der ihn im Himmel hält“, nur das erklärt sein Lächeln bei dem Leben, das er führen mußte: Sohn eines königlichen Beamten treibt ihn die Liebe zur Kunst, zur Bühne. Statt ebenfalls hochangesehener königlicher Beamter zu werden, wozu ihn seine Abkunft und eine gute Schulbildung berechtigten, wird er Schauspieler, das heißt für die damalige Zeit noch ganz etwas anderes als für die heutige: Schauspieler, das heißt Nicht-Bürger, das heißt unehrlich, das heißt abhängig von der Laune allmächtiger Potentaten und — was schlimmer ist — ihrer Höflinge, das heißt bürgerliche Wohlhabenheit eintauschen gegen die abenteuerliche Unsicherheit des „grünen Wagens“. Und doch treibts den stillen Einsamen dahin, sein Künstlertum, nicht etwa Abenteuerlust, die sich in die Schranken bürgerlicher Wohlgesetztheit nicht fügen kann.

Und was für ein Leben führt er, der junge Poquelin, der seinen Bürgernamen eintauscht gegen den Künstlernamen „Molière“! Not, Schulden, Sorgen. Damit hebts an. Aprilsonne fürstlicher Gunst. Damit gehts weiter. Unheilbares Siechtum und Tod in dem Sielen. Das ist das Ende. — Das Ende? Nein, das ist unsterblicher Ruhm. Aber wie bitter, bitter erkauft! Zu der schweren Last der Schaffenswehen des Künstlers, die Schinderei des Theaterdirektors, des Spielleiters, des Schauspielers, des Geschäftsmannes, eine geliebte, um 17 Jahre jüngere Frau, die ihn betrügt, — das denke man sich aus — die ihn lachend betrügt, und dann noch die Schwindsucht: Husten, Husten, Husten! Und die Luft für die arme zerfressene Lunge! Und die Hand auf das arme, so rasend schlagende Herz, —

und die hämmernden Schläfen, die wühlenden Arterien, — überall pocht das und trommelt und rast — und das Fieber — und die Angst; wenn das Herz zu groß wird und in die Kehle zu steigen scheint!

Und dann die Schöpferangst: Herr laß mich noch nicht sterben! Ich habe ja noch soviel zu sagen! Ich darf ja noch nicht! Ich bin müde, möchte schlafen, aber ich darf, darf noch nicht! Ich bin doch erst ein Fünfziger!

Da, den Argan hat er gespielt im „Eingebildeten Kranken" matt, todesmatt ist er am Nachmittag, die Krankheit, die Kurpfuscher und ihre Gifte haben ihn so matt gemacht. Selbst das verräterische Weib bittet ihn, zu Hause zu bleiben. Das Pflichtgefühl ist stärker. „Fünfzig arme Arbeiter, die nur von ihrem Tagelohn leben, warten auf mich. Ich darf keinen Tag versäumen!" Der Geist ist stärker als der sieche Körper, der starke Künstlergeist. Was ist Husten, was ist Atemnot, was ist Fieber! Er spielt. Der Totkranke spielt den eingebildeten Kranken. Dann tragen sie ihn nach Hause, noch trägt er den roten Doktortalar des Nachspiels. Und über den roten Talar fließt das rote Blut aus der zerfetzten Lunge, ein erlösender Blutsturz — und ein Großer ist befreit: Ein großer Künstler und ein großer Mensch. Und über ihn hinaus leben seine Kinder: Der Heuchler und der Geizkragen, der betrogene Gatte und der Bürger, der ein Edelmann sein möchte, die lächerlichen Weiber, die ihre armen Geisterblösse mit den erborgten Lumpen eines Scheinwissens verhüllen, und die ewig Kranken, die nur ihr verhätscheltes Ich kennen, ob sie nun Veronal oder ein „sedatives Julep", Magnesium Perhydrol oder ein „insimnatives, präparatives und stimulierendes Klistier nehmen, ob die Nerven sie quälen oder die Galle. Sie leben. —

Der eingebildete Kranke, Aufführung in Versailles 1674.

Zu dem Stich, den unsere Kunstbeilage wiedergibt, berichtet Erich Walter-Horst im V. Jahrgang der „Scene":

„Der eingebildete Kranke wurde zuerst 1673 in Paris gespielt mit Molière als Argan. Es war bei der vierten Vorstellung am 17. Februar, als im Nachspiel während der burlesken Doktor-Dissertation des Argan den schwerkranken Dichter die Kräfte plötzlich verließen. Als er die lateinische Schwurformel sprechen wollte, bekam er einen Erstickungsanfall. Er hielt sich auf der Bühne bis zum Schluß der Vorstellung, die er trotz seines leidenden Zustandes nicht hatte aufgeben wollen, um seine Theaterarbeiter nicht um ihre Einnahmen zu bringen, und er verschied in seiner Wohnung, eingehüllt in den Hermelin-Mantel — das Symbol der Doktorwürde — der ihn als Argan umkleidet hatte.

Erst ein Jahr später wurde die Komödie bei Hofe gespielt. Unsere Abbildung zeigt die für die Zeit sehr charakteristische Fest-Aufführung mit der geschmückten Gartenbühne in Versailles. Wie man sieht, fehlen eine ganze Reihe von Requisiten, die uns heute als Zubehör Argans unerläßlich scheinen. —

Die Abbildung ist nach einer in der Lipperheidischen Kostümbibliothek befindlichen Radierung von Le Pantre hergestellt. Sie erschien mit mehreren anderen Ballet, Oper und Feste darstellenden Radierungen unter dem Titel: Les divertissements de Versailles donnés par le Roy à toute sa cour au retour de la Franche comté en 1674: Paris 1676."

Das Bedürfnis des Lachens ist geradezu so gebieterisch wie das Bedürfnis des Essens und Trinkens. Deshalb war, ist und bleibt die Posse eine so wichtige theatralische Form, und es verwundert mich immer, daß sich so selten dramatische Talente ihrer bemächtigen. (Laube).

Grillparzers „Medea".

von Dr. Edgar Groß.

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!

In echt Grillparzerscher Gegenüberstellung wird die Tragik seiner Medeatrilogie und weiter seiner philosophischen Entsagungslehre, zugespitzt und doch untendenziös, ausgesprochen. Aus dem Widerspruch zwischen tiefstem Sehnen und nüchterner Verstandesklarheit, zwischen überströmender Lebenskraft und ängstlicher Scheu, an der letzthin aller Reichtum der Natur zerbricht, erwuchs dem reifenden Dichter der Pflichtbegriff der Mäßigung, das Lebensideal der Entsagung, die sich von aller Selbstsucht frei hält. „Als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen" erscheint das goldene Vließ in Grillparzers Stück, Symbol ideenloser Ruhmgier und verhängnisvoller Sucht nach Macht, die dem verbrecherischen Ehrgeiz alles opfert und ihm erliegt, wie auch Rustan und Ottokar maßlosem Uebermut zum Opfer fallen. In Ichsucht verstrickt, gebärt der Schuldige fortzeugend neue Schuld; glücklich, wenn er wie Rustan noch rechtzeitig den dämonischen Mächten entsagt und „ein einfach Herz und einen stillen Sinn" als ruheverheißenden Besitz gewinnt. Es ist das immer wiederkehrende Thema Grillparzerscher Dramatik!

Dem ehrgeizigen Individualisten Jason tritt in Medea der Reiz des Weiblichen ohne Bewustsein einer Moralität entgegen. Aus der trotzigen Königstochter der beiden ersten Trilogistücke ist am Anfang des Hauptteils eine demütig Entsagende geworden, die sich ängstlich bemüht, ihre barbarische Wildheit abzulegen und griechisches Wesen anzunehmen. Aber ihre Ahnungen, daß sie Jasons kaltem Egoismus zum Opfer gefallen ist, erfüllen sich. In seinen Hoffnungen auf Ruhm getäuscht, ohne sittlichen Halt, abhängig von der Menge und ihrem Urteil sieht er, im letzten Kampf zwischen Verlangen und Abneigung gegen ihr Barbarentum, nur das Unvollkommene und gibt ihr, um sich zu befreien, alleinige Schuld an den Verbrechen, die sie liebend für ihn begangen hat. Aus dem Zusammenbruch ihres starken Lebenswillens, der wohl imstande gewesen wäre, den treuen Geliebten vor dem Fluch der Amphiktyonen zu retten, kehrt sie zu altem Trotz und Wildheitsgefühl zurück und greift, eine vereinsamte Rächerin, wieder zu den vergrabenen Zaubermitteln, nach denen die kulturtragenden Hellenisten gierig ihre Hände ausstrecken. Sie vernichtet Kreusa und ermordet ihre eigenen Kinder; verachtet und beklagenswert bleibt Jason zurück, Medea aber trägt das Vließ nach Delphi, um dort ihr Schicksal zu erwarten. Mit der Rückgabe an den Ort, von dem es geraubt, soll auch die Leidenskette des Vliesses enden.

So ist das alte Problem der Medeasage, wie eine Frau zur Mörderin ihrer eigenen Kinder werden kann, ganz zugunsten des eigentlichen Kultur- und Eheproblems, das für Grillparzer Hauptsache wird, zurückgedrängt und wirkt nur als letztes Motiv des Zusammenbruchs. Das aber macht Medea erst zur wahrhaft tragischen Figur und unterscheidet Grillparzers Ausdeutung des Argonautenkonfliktes von der aller seiner Vorgänger, die schon zu allen Zeiten den Lockungen des Stoffes gefolgt sind. Euripides und Seneca haben sich im Altertum daran versucht, Corneille ging an dem äußerst dramatischen Vorwurf nicht vorüber, und wie er die Dichter des 18. Jahrhunderts gefesselt hat, beweist neben Gotters, Klingers, Sodens und anderer zahlreichen Medeen vor allem Lessings Interesse für den Stoff und Schillers Absicht, ihn in einer Trilogie, der einzig möglichen Form, wie er scharfsichtig erkannte, zu behandeln. Gerade diese trilogische Frage konnte aber nicht glücklicher gelöst werden, als bei Grillparzer geschehen. Um so erstaunlicher ist die einheitliche Durchführung, als des Dichters Arbeit durch eigene schwere Erkrankung und den Tod seiner Mutter ganz ins Stocken geraten, ja die beabsichtigte Weiterführung ihm ganz entfallen war, bis in einer merkwürdigen Ideenassoziation bei einer Mozartschen Symphonie, die er mit der Mutter in der Zeit der ersten Konzeptionen gespielt hatte, die Fortsetzung sich ihm in einer plötzlichen Intuition ergab. Mit Sophie Schröder in der Hauptrolle erlebte die Trilogie am 26. und 27. März 1821 ihre Uraufführung am Wiener Burgtheater.

Das Programm des IV. Abonnements-Konzertes.

von Prof. W. Lamping.

Neben Beethoven's Pastoral-Symphonie enthält das Programm des nächsten Abonnementskonzerts zwei moderne Werke: Pfitzner's Ouverture zu Kleist's „Käthchen von Heilbronn" und Hugo Wolf's „Italienische Serenade". Wenn Pfitzner sein Werk „Dem unvergänglichen Dichter als geringe Huldigung" widmet, so spricht schon aus dieser Widmung das innere Verhältnis des Musikers zum Dichter. Mag das ganze Milieu von Kleist's Ritterschauspiel es dem Romantiker Pfitzner angetan haben: das, was den Musiker in ihm lebendig machte, ist die Phantastik und Warmblütigkeit der beiden Hauptgestalten der Dichtung: des Grafen vom Strahl und des Käthchen. Hinter ihrem Schicksal und ihrer von einer höheren Macht geleiteten und beschirmten Liebe tritt alles andere als mehr oder weniger belanglos für ihn zurück. Die Zweiheit der Heldengestalt des Ritters mit seiner stürmischen Unerschrockenheit und Keckheit, mit seiner an's Brutale grenzenden Rücksichtslosigkeit und seiner doch ebenso großen, unter der rauhen Außenseite versteckten Innigkeit und Zartheit einerseits, und der unter der Macht einer himmlischen Führung nur ihrer durch nichts zu erschütternden selbstlosen Liebe lebenden Jungfrau: die Zweiheit dieser gegensätzlichen Gestalten bestimmt auch die musikalische Formgebung, und die Zweiteiligkeit der Thematik der alten Ouverturenform findet hier ihre innere Rechtfertigung, nur treten an Stelle der beiden Hauptthemen zwei große Gruppen, deren jede eine ganze Anzahl einzelner, charakterisierender Motive umschließt. Poetischen Zwecken dient auch die an Stelle des Durchführungssatzes tretende mittlere Episode. In wilden Fieberphantasien erscheint dem Ritter die Gestalt der Geliebten, und das glänzende Hochzeitsmotiv der Trompeten ertönt hier zum ersten Male, noch fast unfaßbar, in einer ganz fremden, wirren Umgebung. — Wer sich mit seiner Seele in Kleist's Dichtung versenkt, dem wird sich auch Pfitzner's Musik in ihrer spröden Schönheit erschließen.

H. Wolf's „Italienische Serenade" ist seit Jahren hier nicht mehr erklungen. Es ist von Anfang bis zum Ende ein exotisches Stück. Nicht deutsche Gefühlsseligkeit unter blassem Himmel, sondern südliche Glut und Farbe, und südliche Leidenschaft lebt in dieser, bis zu dramatischen Akzenten sich steigernden Musik, deren konventionslose Sprache gleichwohl nur der Tiefe einer deutschen Künstlerseele entquillen konnte.

Eugen Onègin.

Lyrische Szenen in drei Akten von Peter Iljitsch Tschaikowsky.

von Max Cahnbley.

Unter den zahlreichen Werken Tschaikowskys nimmt der 1877 komponierte „Onègin" eine ganz besondere Stellung ein. Der Meister wendet sich hier einem Stoff zu, der, — an sich wenig bühnenwirksam —, ihm doch willkommene Gelegenheit bietet, sich ganz in einer Sphäre auszuleben, die seinem inneren Wesen und seiner Stellung zur dramatischen Kunst entspricht. Nach den Mißerfolgen seiner Opern „Der Wojewode", „Undine", „Opritschnik", „Schmied Wakula" waren ihm Hauptbedingungen eines Opernstoffes — keine Könige, keine Volkstumulte, keine Götter, keine Märsche, kurz, nichts von alledem, was zu den Attributen der „grande Opéra" gehört. Er suchte ein intimes, aber erschütterndes Drama, welches auf dem Konflikt solcher Situationen basierte, die er selbst erlebt oder gesehen hatte und die im Stande waren, sein Herz zu rühren.

Als Tschaikowsky, einer Anregung der berühmten Moskauer Sängerin Lawrowskaja folgend, im Mai 1877 Puschkin's Roman in Versen „Eugen Onègin" erneut durchliest, verfällt er so stark dem Zauber der hehren Frauengestalt Tatjanens, — ein nach dem Leben gezeichneter, hochpoetischer Typus edelster Weiblichkeit —, daß er sofort die Komposition beschließt. Er berichtet seinem Bruder:

„Das Durchlesen versetzte mich in Entzücken. Ich verbrachte eine schlaflose Nacht, deren Resultat: das Szenarium einer köstlichen Oper mit Puschkins Text. Du glaubst garnicht, wie wild ich auf dieses Sujet bin, wie froh ich bin, den üblichen Pharaos, äthiopischen Prinzessinnen, Vergiftungen und dergleichen Puppengeschichten aus dem Wege gegangen zu sein. Welche Fülle von Poesie „Onègin" birgt! Ich bin durchaus nicht verblendet, ich weiß genau, daß die Oper zu wenig Bühneneffekte haben wird, aber der große Poesiereichtum, die Lebenswahrheit und Einfachheit der Vorgänge, sowie die genialen Verse Puschkins wiegen diesen Mangel gewiß auf." In einem Brief an S. J. Tanejew läßt sich Tschaikowsky weiter aus: „Es ist möglich, daß Sie recht haben, wenn Sie behaupten, meine Oper sei nicht bühnenmäßig. Wenns so ist, so braucht Ihr sie nicht aufzuführen, Ich habe diese Oper geschrieben, weil ich Lust bekam, alles das in Musik zu setzen, was sich im „Onègin" der Musik geradezu aufdrängt. Ich habe mit unbeschreiblichem Genuß und großer Begeisterung gearbeitet und bin dabei einem unüberwindlichen inneren Drange gefolgt. Nur unter solchen Umständen sollte man Opern schreiben. Wenn meine Begeisterung für „Eugen Onègin" als Operntext von Unkenntnis der Bühne zeugt, so tut mir das leid, aber ich kann wenigstens behaupten, daß diese Musik im buchstäblichen Sinne sich aus mir ergossen hat, daß ich sie nicht ausgedacht und herausgequält habe."

Unbeirrt durch die Bedenken seiner Freunde und ohne Rücksicht auf die Gefahr, eine Unsumme von Arbeit und innerer Kraft auf ein möglicherweise nicht lebensfähiges Libretto verwandt zu haben, vollendet nun Tschaikowsky seinen „Onègin". Man sieht im Geiste förmlich, wie die Feder des Meisters den schöpferischen Eingebungen nicht zu folgen vermag, wie er in den auf ihn eindringenden Melodieströmen zu ersticken droht. Es vollzieht sich hier ein Akt göttlicher Befruchtung, wie er uns in der Opernliteratur nur in seltenen Fällen begegnet. Aehnlich wie bei „Carmen" und „Der fliegende Holländer" erweckt auch beim „Onègin" die Einheitlichkeit in Stil und Stimmung das Gefühl, daß dieses Meisterwerk in unerhörter Geschlossenheit, mit einem Wurf, gleichsam in einer einzigen, von Fieberschauern überquellender schöpferischer Kraft durchglühten Nacht geschaffen wurde.

Tatsächlich schrieb Tschaikowsky das umfangreiche Werk in der unglaublich kurzen Zeitspanne von fünf Monden. Rettung vor den Heerscharen seines Genius konnte ihm eben nur werden, wenn er sich die Seele in rastlosem Schaffen frei schrieb.

Die erste Aufführung erlebte die Oper am 17. März 1879 im Kleinen Theater in Moskau gelegentlich einer Schülervorstellung des Moskauer Konservatoriums. Wenn ich voraussetze, daß es die Leser unserer Kunstblätter auch hier interessieren wird, persönlichen Aufzeichnungen Tschaikowskys über diese Erstaufführung nachzugehen, so lasse ich einige Briefausschnitte umso lieber folgen, als sie gleichzeitig einen Wesenszug dieses Künstlers, — seine große Bescheidenheit, — charakteristisch beleuchten. Aus einem Schreiben an seinen Verleger P. J. Jurgenson, datiert Paris, d. 26. Febr. 1879: „Der Wunsch, „Onègin" zu hören, ist stärker, als die Leidenschaft mich zu verstecken und darum habe ich beschlossen, am 17ten in Moskau zu sein. Aber nur ganz incognito, d. h. so, daß mich beim Anhören meines Werkes keiner sieht. Wie und wo man mich verstecken könnte, weiß ich nicht und bitte Dich nur, dieses Rubinstein mitzuteilen."

Aus einem Brief an Frau von Meck, datiert Petersburg, d. 19. März 1870: „Soeben bin ich aus Moskau zurückgekehrt. Statt Freitag bin ich schon am Sonnabend gereist, denn Jurgenson telegraphierte mir, daß meine Anwesenheit bei den letzten Proben sehr wünschenswert wäre. Die Generalprobe fand bei voller Beleuchtung der Bühne und im Kostüm statt, während der Saal dunkel blieb. Das gab mir die Möglichkeit, mich in eine dunkle Ecke zu setzen und ungestört meine ganze Oper zu hören. Die Aufführung war im Allgemeinen sehr befriedigend, Chor und Orchester machten ihre Sache ausgezeichnet. Die Solisten dagegen ließen viel zu wünschen übrig. In den Pausen sah ich alle meine früheren Kollegen wieder. Mit großer Freude machte ich die Bemerkung, daß sie alle die Musik des „Onègin" sehr lieb gewonnen haben. Nicolai Rubinstein, der so karg mit Lobspenden ist, sagte mir, er wäre in diese Musik verliebt. Tanejew wollte mir nach dem I. Akt seine Sympathie ausdrücken und brach statt dessen in Thränen aus. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie mich das gerührt hat. Ich war am Tage der Aufführung sehr aufgeregt, besonders weil ich den dringenden Bitten Rubinsteins nachgegeben und mich bereit erklärt hatte, auf etwaige Hervorrufe auf der Bühne zu erscheinen. Während der Vorstellung erreichte meine Aufregung die höchste Grenze. Vor dem Beginn hatte mich Rubinstein

auf die Bühne gebeten, wo ich zu meinem größtem Schreck das ganze Konservatorium erblickte. An der Spitze der Professore stand Nicolai Rubinstein und überreichte mir einen Kranz, während die Anwesenden Beifall klatschten. Auf Rubinsteins Ansprache mußte ich einige Worte sprechen. — Was mich das gekostet hat — weiß der alleinige Gott!"

Sowohl bei der Uraufführung in Moskau wie auch bei der Erstaufführung in Petersburg (April 1883) hat der „Onègin" das Schicksal vieler anderer unsterblicher Meisterwerke teilen müssen. Die „Novität" erlag im Kampfe mit der kühlen Zurückhaltung des Publikums und vermochte nicht, die bei solchen Anlässen besonders wachsamen kritischen Instikte der Massen so zu besiegen, daß die Hörer sich widerstandslos in die vom Komponisten gewollte Stimmung führen ließen. Die kühle Aufnahme des Werkes, welches später eines der populärsten, ja, geradezu die „Nationaloper" Rußlands werden sollte, erklärt sich zum Teil auch aus der Interpretation. Diese war zwar, sowohl in Moskau wie in Petersburg, sorgfältig vorbereitet, lag aber in beiden Fällen nicht in Händen gereifter Künstler, sondern unfertiger Konservatoriumsschüler und konnte somit die Oper nicht in ihrem vollen Glanze zeigen. Zweitens mag dem Publikum das Beginnen der Komponisten, die für alle Russen teure und fast heilige Gestalt „Tatjanas" vor die Rampe zu bringen, beinahe wie eine Lästerung erschienen sein und drittens haben wohl die Aenderungen und Kürzungen der unvergleichlichen Verse Puschkins, die durch die Anpassung des Textes an die Musik nötig wurden, Stimmung gegen die Oper gemacht, ehe das Publikum die Musik überhaupt gehört hatte. Im Oktober 1884 erschien endlich der „Onègin" auf dem Spielplan der Kaiserlichen Oper in Petersburg und erfuhr, in erster Linie dank der begeisterten Führung des Kapellmeisters Napravnik, eine vorzügliche Widergabe. Diese Aufführung bedeutete nicht nur ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der russischen Oper, sondern wurde auch für Tschaikowsky selbst zum Beginn einer neuen Aera. Der kolossale, in den Annalen der russischen Musik noch nie dagewesene Erfolg der „Onègin" bestand nunmehr in einer ununterbrochenen Reihe ausverkaufter Vorstellungen. Die Vorzüge der Musik liegen in dem schlichten melodischen Reichtum, der einem unversiegbaren Quell zu entspringen scheint. Neue Bahnen werden weder in harmonischer und rhythmischer Beziehung, noch in der Form gesucht. Alles Sinnen des Schöpfers scheint sich auf die Schönheit der musikalischen Linie und auf ein tiefes Erfassen und Wiedergeben der seelischen Vorgänge seiner Helden konzentriert zu haben. Hier hat er ganz Wunderbares geschaffen. Die Einfachheit und Schlichtheit der musikalischen Sprache wird mühelos und ungesucht zu den dramatischen Höhepunkten geführt. Diese Steigerungen sind von einer Eindringlichkeit, wie sie intensiver garnicht erdacht werden können. Die lyrische Form der Oper wird nur durch den großen Walzer zu Anfang des vierten Bildes und durch die berühmte Polonaise des sechsten Bildes unterbrochen; zwei glanzvolle Orchesternummern echt Tschaikowskyschen Gepräges. Hervorzuheben sind ferner:

I. Bild: Duett — Tatjana / Olga, Schnitterchor, Quartett — Tatjana / Olga / Lensky / Onègin; II. Bild: Briefszene — Tatjana; III. Bild: Arie — Onègin; IV. Bild: Couplet — Triquet; V. Bild: Arie — Lensky; VI. Bild: Arie — Fürst Gremin; VII. Bild: Duett — Tatjana / Onègin.

Zum besseren Verständnis des Werkes scheint mir, bevor ich zum Schluß die Handlung kurz erläutere, die Gestalt der Tatjana noch besonderer Beachtung wert, da sie mehr noch als Onègin der eigentliche Held des Dramas ist. Tatjana ist nicht nur ein kleinstädtisches Fräulein, das sich in einen großstädtischen Dandy verliebt. Sie ist ein vom wirklichen Leben noch unberührt gebliebenes jungfräuliches Wesen von reiner, echt weiblicher Schönheit. Eine träumerische Natur, welche ein unbestimmtes Ideal sucht und es leidenschaftlich herbeisehnt. Solange sie nichts findet, was einem Ideal ähnlich sieht, bleibt sie unbefriedigt, aber ruhig. Es brauchte nur eine Persönlichkeit erscheinen, welche äußerlich von der gewöhnlichen kleinstädtischen Umgebung, in der sie lebte, abstach — da bildet sie sich auch schon ein, diese sei das Ideal, und wird bis zur Selbstvergessenheit von ihrer Leidenschaft ergriffen. Von der Genialität, mit der Puschkin die Kraft dieser jungfräulichen Liebe schildert, war Tschaikowsky bis in die tiefsten Tiefen seiner Seele ergriffen. Wir wollen ihn selbst hören:

„Wenn wirklich das Feuer der Inspiration in mir brannte, als ich die Briefszene (II. Bild) komponierte, so hat Puschkin dieses Feuer entzündet, und ich will offen, ohne jede angesetzte Bescheidenheit und bei vollem Bewußtsein sagen, daß ich zufrieden und stolz wäre, wenn in meiner Musik auch nur ein Zehntel der im Sujet selbst enthaltenen Schönheiten läge."

Ist dieser Ausspruch einerseits ein neuer Beweis der allen wirklich großen Männern eigenen Bescheidenheit, so mag er andererseits dazu beitragen, die typische Frauenerscheinung „Tatjana", die der Volksmythos in himmlische Regionen entrückt hat, unserem Mitempfinden näher zu bringen.

Die Handlung der Oper ist kurz erzählt.

I. Bild: Ländlicher Garten vor dem Hause der Gutsbesitzerin Lorina. Die Hausfrau sitzt mit der alten Wärterin Filipjewna vor dem Hause, mit dem Einmachen von Früchten beschäftigt. Beide lauschen dem Zwiegesang der Töchter Larinas (Tatjana, Olga), der aus dem Hause ertönt. Das Lied mahnt sie an längst vergessene Zeiten. Vom Felde her nahen Schnitter mit festlich geschmückten Garben. Unter frohem Gesang tanzen sie einen Reigen. Während die Klänge des Ernteliedes die lustige Olga zu Sang und Tanz anregen, erwecken sie bei der träumerischen Tatjana schwermütige Gedanken. Sie setzt sich mit ihrem Buch abseits und vertieft sich in die Leidensgeschichte eines unglücklichen Liebespaares. Die plötzliche Ankunft der beiden Gutsnachbarn, Lensky und Onègin, ruft einige Verwirrung hervor. Lensky, der Verlobte Olgas, stellt seinen Freund vor. Die weltmännische Erscheinung Onègins macht tiefen Eindruck auf Tatjana. Sie glaubt in ihm das Ideal ihrer Träume wiederzuerkennen.

II. Bild: Schlafgemach Tatjanas. Filipjewna ermahnt Tatjana, sich endlich zur Ruhe zu begeben. Diese jedoch läßt sich Papier und Feder reichen und schickt die Wärterin fort. Die Liebe Onègin ist mit übermächtiger Gewalt in ihr Herz gezogen und sie will ihm nun den qualvollen Zustand ihrer Seele schildern. Sie bekennt offen, daß sie ihn liebt, daß er ihr im Traum erschienen und daß sie fest glaubt, er sei ihr vom Schicksal bestimmt. Gegen Morgen will Filipjeana ihren Liebling wecken und wird nun beauftragt, den Brief an Onègin befördern zu lassen.

III. Bild: Ein anderer Teil des Larinaschen Parkes. Die Mägde sind beschäftigt, Beeren zu sammeln. Tatjana erwartet Onègin, den sie hat kommen sehen. Mit kalter Zurückhaltung spricht er ihr seinen Dank aus für das Vertrauen, daß sie ihm mit ihrem Schreiben bewiesen. Er sagt ihr weiter, daß sie wohl dem Bilde gliche, welches er sich von seiner Gattin ausgemalt; sein Schicksal wolle es aber, daß er unvermählt bleibe. In seinem Herzen sei kein Raum mehr für das Glück der Liebe, Tatjana solle sich mit seiner Freundschaft begnügen und ihre Leidenschaft bezwingen. Tief verletzt verläßt Tatjana ihn und geht still ins Haus, um mit ihrer schmerzvollen Enttäuschung allein zu sein.

IV. Bild: Im großen Saale bei Larina. Der zur Feier des Namenstages Tatjanas veranstaltete Ball ist im besten Gange. Onègin langweilt sich und ist voller Unmut, daß Lenski ihn bestimmt hat, das Fest mitzumachen. Um diesen zu ärgern und seine Eifersucht zu erregen, tanzt er nur mit Olga. Der Ball wird durch den Franzosen Triquet unterbrochen, der zu Ehren Tatjana's ein Couplet vorträgt. Sobald er geendet, beginnt der Kotillon. Trotz des Protestes ihres Verlobten tanzt Olga diesen Tanz mit Onègin und steigert sich hierdurch die Eifersucht Lenski's derart, daß er Onègin zur Rede stellt. Es entspinnt sich ein Wortwechsel, der zu offenem Bruch führt. Lenski läßt sich zu einer schweren Beleidigung hinreißen und eine Duellforderung beendet jäh das so heiter begonnene Fest.

V. Bild: Ein Wintermorgen im Walde. Im Zweikampf tötet Onègin den Freund.

VI. Bild: Saal in einem vornehmen Hause Moskaus. Während einer Polonaise der Festteilnehmer erscheint Onègin. Nach jahrelangem Umherirren, verfolgt von dem Gedanken an den frevelhaft verschuldeten Tod Lenski's ist er heute in Moskau eingetroffen und zu dem Ballfest des Fürsten Gremin gegangen. Die Fürstin tritt ein und Onègin erkennt in dieser gefeierten Schönheit die einst verschmähte Tatjana. Er läßt sich von dem Fürsten vorstellen, und nun ist es Tatjana, die über das Wiedersehen mit kalter Höflichkeit hinweggeht. Jetzt erkennt Onègin, was er einst verloren, als er die Liebe dieses Weibes zurückwies.

VII. Bild: Empfangszimmer der Fürstin Gremin. Ein Brief hat Tatjana den Besuch Onègin's gemeldet. Alle Träume ihrer Jugend sind neu erstanden und immer noch liebt sie im tiefsten Herzen Onègin. Da tritt er ein und stürzt der geliebten Frau zu Füßen. Tatjana legt offen das Bekenntnis ab, das seine einstige, herzlose Zurückweisung die Ursache sei, daß nun ihr Leben hoffnungsarm an der Seite ihres alternden Gemahls dahinwelke. Von der Wahrheit und Schlichtheit ihrer Worte erschüttert, bekennt Onègin, wie auch in sein Herz jetzt die Liebe mit unwiderstehlicher Gewalt eingezogen sei. Zu spät will das Glück Tatjana nahen und blutenden Herzens muß sie es vorüberziehen lassen. An der Brust Onègins

empfindet sie einen Augenblick die Seligkeit, die ihr auf immer verschlossen bleiben muß. In kurzem, schmerzlichem Ringen findet sie sich wieder und flieht mit einem „Lebwohl auf ewig" dem Geliebten und ihrem eigenen, heißen Verlangen. Zerschmettert stürzt Onègin davon.

Verdis „Aida"

von Dr. Paul Habermann.

Die Geschichte der Oper nennt eine ganze Reihe von Werken, die auf Bestellung komponiert sind. Bei solchen Gelegenheitskompositionen ist man im allgemeinen von vornherein geneigt, einen geringen Kunstwert anzunehmen, da sie meist nicht aus einem tiefen inneren, künstlerischen Drange des Komponisten entstanden und von jener heiligen Glut der Begeisterung und der Beseelung durchloht sind, deren Ausdruck sonst das musikalische Kunstwerk zu sein pflegt. Es ist denn auch solchen Werken trotz der Aufwendung aller möglichen Mittel fast immer nur ein sehr kurzes Leben beschieden gewesen. Man braucht nur an des jüngst verstorbenen Ruggiero Leoncavallo auf Bestellung entstandenen „Roland von Berlin" zu denken. Aber Vorurteile sind wie überall, so auch in der Musik durchaus nicht am Platze. Es gibt auch Opern, die dauernden künstlerischen Wert haben, obwohl sie auf Bestellung entstanden sind. Bedeutende Komponisten vermögen eben auch einen ihnen ursprünglich fremden Stoff mit solcher Innerlichkeit zu erfassen, daß das Werk trotz des äußeren Anlasses der Entstehung vollkommener Ausdruck ihrer Persönlichkeit wird. Schikaneder bestellte bei Mozart eine Zauberoper; daraus entstand die „Zauberflöte", ein Werk, in dem Mozarts gesamtes Fühlen und Denken in vollendeter Weise sich ausprägte und das für alle Zeiten zu empfindenden Menschen eine eindringliche Sprache sprechen wird. Zu diesen Opern von hohem, künstlerischem Wert gehört auch Verdis „Aida".

Der ägyptische Khedive Ismael Pascha hatte für Kairo 1869 — im gleichen Jahre wurde der Suezkanal eröffnet — den Bau eines Theaters beschlossen und sogleich nach Beginn der Verhandlungen Verdi bitten lassen, eine Oper mit nationalem Stoff oder lokalem Kolorit zu schreiben. Von einem Werke dieses bedeutendsten Komponisten des europäischen Südens erhoffte er viel für seinen eigenen Ruhm. Als Honorar wurde die Summe von 100 000 Franks vereinbart. Die Idee des Stückes entsprang der Phantasie des bekannten französischen Archäologen Mariette; eine historische Grundlage hat es nicht. Das Libretto wurde zunächst in französischer Prosa abgefaßt. Von Anfang an fesselte der Gegenstand den Komponisten. An dem Fortgange der Arbeit nahm er lebhaften Anteil und beteiligte sich auch selbst an der Ausarbeitung des Textes. So soll das sehr wirksame Finale des letzten Aktes mit den übereinanderspielenden Szenen im Tempel eine Erfindung Verdis sein. Die Uebersetzung des französischen Textes in italienische Verse besorgte Antonio Ghislanzoni. Der Komponist hatte sich mit starkem innern Anteil an die Vertonung gemacht. Zwar hatte er den gesanglichen Teil der Oper bald fertig im Kopf, aber wie bei allen seinen Opern der letzten Jahre arbeitete er an der Ausgestaltung der Partitur ein ganzes Jahr, ständig mit Bessern und Feilen beschäftigt. Das Theater in Kairo war im November 1869 inzwischen bereits eröffnet. Im Winter 1870/71 sollte die Erstaufführung von Verdis „Aida" stattfinden. Sie mußte aber verschoben werden, weil die in Paris bestellten und gefertigten Dekorationen infolge der Belagerung der Festung nicht geliefert werden konnten. Die Uraufführung fand dann erst am 24. Dezember 1871 statt. Man hätte dazu den Komponisten selbst gern in Kairo gesehen und lud ihn unter allen möglichen Versprechungen von Geld, Orden und Ehren dazu ein, die Aufführung der Oper zu leiten. Er lehnte ab. Er wollte nicht über das Meer fahren. In Kairo waren die berühmtesten Kritiker und Musiker aller Länder zusammengekommen, um das Werk zu hören. Der Erfolg übertraf noch die hochgespannten Erwartungen, und nach einer Wiederholung am Mailänder Skalatheater ging das Werk dann bald über alle bedeutenden Bühnen Europas. Mit „Othello" und „Falstaff" gehört „Aida" zu den letzten und bedeutendsten Opern Verdis. (Ueber Verdis Lebens- und Werdegang hier zu sprechen, erübrigt sich, da Dr. Bruno Voelcker an gleicher Stelle im vorigen Jahre anläßlich der Aufführung von Verdis „Othello" darüber gehandelt hat.)

Die Handlung der Oper „Aida" führt uns in die Zeit der Pharaonen an den ägyptischen Königshof zu Memphis. Aegyptens Könige droht ein Krieg mit Amonasro, dem Könige von Aethiopien. Nach dem Willen der Göttin Isis wird Radames zum Feldherrn bestimmt. Am Königshofe verrichtet eine Gefangene Aida Sklavendienste. Niemand weiß, daß sie die Tochter des Königs Amonasro ist. In heißer Liebe zueinander sind Radames und Aida entbrannt. Sie aus ihrer schmählichen Lage zu befreien und zur Gattin zu erheben, ist Radames' Lebensziel. Die ägyptische Königstochter Amneris selbst aber hat auch ihr Auge auf Radames geworfen. Aus ihrer Hand nimmt er die Kriegsfahne und zieht unter den Gebeten der Seinen ins Feld (Akt I). Amneris hat an Aidas und des Feldherrn Blicken der beiden verstohlene Liebe erkannt. Sie will nunmehr Aida das Geheimnis ihrer Liebe entlocken, was ihr auch durch schändliche List gelingt. Radames hat die Aethiopier besiegt. Zum Dank verspricht ihm sein König die Hand der Tochter Amneris. Unter den im Triumph aufgeführten Gefangenen hat Aida ihren Vater Amonasro bemerkt; auf ihn stürzt sie mit wildem Schrei zu. Amonasro gibt sich aber für einen Offizier des in der Schlacht gefallenen Königs Amonasro aus; er bittet um Gnade für die Gefangenen und erwirkt sie auch. Aida aber und ihr Vater werden als Geiseln zurückbehalten (Akt II). Am Vorabend ihrer Hochzeit verharrt im Isistempel Amneris mit dem Oberpriester im Gebet. Hierhin hat auch Radames Aida bestellt, entschlossen, mit der Geliebten zu entfliehen. Vor Radames Erscheinen fordert von ihr Amonasro, den Geliebten zum Verrat der Heerstraße zu bewegen. Radames, der mit Aida entfliehen will, verrät dabei den einzig sicheren Weg. Amonasro hat alles belauscht. Er gibt sich dem schuldbewußten Radames zu erkennen, weiß den Verstörten zu beschwichtigen und will die beiden mit sich fortreißen. Da vertritt ihnen der Hohepriester den Weg. Amonasro und seine Tochter entfliehen, Radames läßt sich ruhig verhaften (Akt III). Der Schuldige wird vor ein Kriegsgericht gestellt. Noch einmal will Amneris ihn retten, wenn er von Aida lasse; aber Radames bleibt fest. Er soll in dem Verließe unter dem Tempel des Phtah den Hungertod erleiden. Die zweigeteilte Bühne zeigt das Innere des Tempels, darunter das unterirdische Gewölbe. Priester verschließen die Oeffnung des Verließes mit einem Steine. In sein Schicksal ergeben, will hier Radames gefaßt sein Ende erwarten. Da tritt Aida zu dem Geliebten; sie hat sich hier eingeschlichen, um ihre Liebe durch den Tod zu besiegeln (Akt 4).

Der tragische Konflikt, auf dem sich die dramatische Handlung der Oper zum größten Teile aufbaut, liegt in dem Kampf der Hauptheldin zwischen der persönlichen Liebe zu Radames und ihrer Vaterlandsliebe. Die gleichen Gefühle kämpfen in Radames' Innern miteinander. Wenn auch das Textbuch die seelischen Probleme nicht sonderlich tief aufrollt, so ist doch damit eine Reihe sehr wirksamer dramatischer Stimmungen und Situationen geschaffen. Aida liebt den Feind ihres Vaterlandes. Um ihrer Liebe willen muß sie die Beleidigungen und Quälereien ihrer Nebenbuhlerin erleiden. Sie muß ihren Geliebten gegen ihren Vater zu Felde ziehen, ja sie muß ihren Vater sogar unter den Gefangenen sehen. Ein väterlicher Fluch zwingt sie, den Geliebten zum Hochverrat zu bewegen. Ihre tiefe persönliche Liebe bezeugt sie durch ihren heldenhaften Tod. Es nimmt uns für das Drama ein, daß natürliche und allgemein menschliche Leidenschaften im Mittelpunkt der Handlung stehen. Und wenn auch der Text freilich mitunter kaum über ein primitives Nebeneinander von Szenen hinauskommt, so sind doch diese Einzelszenen in sich höchst wirksam.

Wenn nun auch der Oper textlich die große Geschlossenheit fehlt, so ist es Verdi doch in genialer Weise gelungen, die Szenen durch eine gemeinsame musikalische Stimmung mit einander fest zu verknüpfen. Wie in einem guten Bilde die verschiedenen Farben durch eine einheitliche Grundfarbe zusammengehalten werden, so liegt auch über der ganzen Oper, alles zusammenfassend, ein einheitlicher Schimmer. Von Anfang an ist die Grundstimmung tiefe Traurigkeit. Die Farben sind meist dunkel gemischt. Der fatalistisch-düstere, niederzwingende Charakter des Werkes steigert sich bis zum Schluß, der uns dann freilich mit seiner abgeklärten, wundervollen Melodik und mit seinem leisen, sphärenhaften Verklingen in himmlische, überirdische Höhen entführt. Im übrigen ist aber, wie im Text, so auch in der Musik das Kunstmittel des Kontrastes verschmäht. Zum düsteren, elegischen Charakter des Werkes tragen auch die wiederholten Zeremonien der Aegypter und überhaupt das mit großem Geschick verwandte nationale Kolorit bei. Mit künstlerischer Bescheidung hat Verdi es verwendet;

niemals hat er sich in Einzelheiten verloren, und gerade darum ist die Gesamtstimmung so wunderbar getroffen. In vortrefflicher Weise ist die Singstimme behandelt. Die Melodien sind ganz aus dem Gesange erfunden. Sie sind aber nicht um ihrer selbst willen geschaffen, sondern sie sind Ausdruck der Empfindung, wobei der Gesang nicht so sehr dem einzelnen Wort als dem Stimmungsgehalte der Situation folgt. Wenn nun die Melodik auch ausgesprochen italienisch ist, so empfinden wir sie doch nicht als fremdartig, weil sie eben allgemein menschliche Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck bringt. Im großen und ganzen herrscht noch die geschlossene Form vor; ihre Auflösung in die durchkomponierte Art beginnt aber um sich zu greifen. Jedenfalls steht die gesamte, von Verdi mit genialer Kunst beherrschte Form im Dienste des Dramas, im vokalen wie im orchestralen Teil der Oper. Das Orchester tritt als Melodieführer zurück. Es spricht schon mehr als früher eine eigene, dramatisch-eindringliche Sprache. Mit treffenden Motiven kennzeichnet es die verschiedenen Charaktere der Oper, und bezaubernd malt es mitunter musikalisch die Situationen. Seltsame Harmonien, reizvolle Klangverbindungen, neuartige Modulationen treffen ans Ohr. Noch immer sind die Mittel sparsam verwendet, aber alles ist sorgfältig gearbeitet und hauptsächlich innerlich wahr. Für Effekte und Theaterei nach Meyerbeers Art ist Verdi nicht mehr zu haben, obwohl das Textbuch dazu verlocken konnte. Kunstvoll beginnt die Oper nicht mit einem gewaltigen Tongemälde, wozu ja der kriegerische Stoff leicht hätte verleiten können. Der Wert ist auf die innere Handlung, auf die Seelenstimmung gelegt. Ein zartes Vorspiel leitet darum die Oper ein, wobei sich um das zarte Motiv der Aida ein kunstvolles Tongewebe legt. Vielleicht macht sich grade in der Sprache des Orchesters der Einfluß R. Wagners bemerkbar. Im Gebet der Aida und in der Musik beim Erscheinen der Kriegsboten hat man Anschläge an Wagners Lohengrin heraushören wollen. Das mag immerhin sein. Aber ein überragender Einfluß von R. Wagners Art auf Verdis Aida ist nicht anzunehmen. Verdi war ein naiver Künstler; sein Schaffen stand nicht unter dem Banne einer Kunsttheorie; er schrieb aus dem Herzen und ließ sich von überall her anregen, wo aus dem Herzen gesprochen wurde. Ebenso wie deutsche, spielen auch französische und nordische Elemente in seinen Werken eine Rolle. Verdi war sehr wandlungsfähig; mit genialem Instinkt hat er aber jedesmal das getroffen, was die Natur des Stoffes von ihm als Musiker forderte. Gewaltig sind auch die Ensembleszenen in „Aida", und die großen Finales in seinen letzten Opern gehören zu dem Größten an Reichtum der Empfindung und Gestaltung, was Verdi und die Musik überhaupt uns geschenkt haben. Wundervoll ist auch der Ausklang der Oper. Wie sich die Gesänge der Priester mit den Weisen der zum Tode bereiten Liebenden mischen und wie ihre Seelen auf einer wundervollen Melodie gleichsam zum Himmel aufstreben, das läßt sich mit Worten kaum ausdrücken.

Wenn Monaldi, der italienische Biograph Verdis, in seiner sonst übrigens wenig tiefen Biographie von „Aida" sagt: „Die Musik der Aida ist unter allen Opern Verdis diejenige, die am meisten von jenem Hauch und Pulsschlag hat, den das Publikum im Theater stets verspüren und verlangen wird," so muß man diesen Worten uneingeschränkt zustimmen. Die blühende Melodik, die wundervolle Farbe, die gewaltigen Kriegs- und Triumphgesänge, die hieratische Starrheit der Priesterszenen, die düstere Glut und das heroische Pathos der Oper werden der Oper, obwohl sie eine Gelegenheitskomposition ist, dauernden Wert sichern.

Die Großstädter täuschen sich mit ihren stattlicher versehenen Theatern, wenn sie glauben, die gering ausgestalteten Theater kleiner Orte müßten einen ganz andern und viel geringern Effekt machen. Sie machen ihn durchschnittlich gerade so wie in den großen Städten. Die Phantasie des Zuschauers ergänzt unglaublich, und der andre Rahmen, der andre Maßstab tut seine Schuldigkeit. Der Kern und die Hauptsache erscheinen hier wie dort, und es machen nur Stücke eine Ausnahme, welche auf absonderlich feinen oder dünnen Nuancen beruhen. Diese Stücke dauern aber auch in den Großstädten nicht; es dauert nur, was starke allgemein verständliche Grundlagen hat.
(Laube).

Adolf Wilbrandts „Trauerspiel in 5 Aufzügen" Arria und Messalina.

von Paul Alfred Merbach.

Mit der Zehnzahl seiner Tragödien hatte Schiller dem schaffenden deutschen Drama die Richtung gewiesen: das geschichtliche Trauerspiel ward das Erbe der mit mehr oder weniger Glück dichtenden Nachfahren. Diese Wendung zum Historischen wurde belebt und gefördert durch die sich mehrende Anteilnahme an des Volkes Vergangenheit, die durch die Befreiungskriege ausgelöst worden war und die — allerdings in mannigfacher Verzerrung — ein wesentlicher Bestandteil der Romantik ward. Eine wachsende Beschäftigung mit den Quellen vaterländischen Werdens sowie dessen Darstellung im abgerundeten Geschichtswerk boten eine Fülle neuen historischen Stoffes dar, der nach seiner dramatischen Ausmünzung im überlieferten Schema des Fünfakters (mit und ohne Vorspiel) und Jambus verlangte. Es ist für den stofflichen Inhalt der deutschen dramatischen Literatur im 19. Jahrhundert charakteristisch, daß er in großen Linien und gleichsam in konzentrischen Kreisen bedingt wird durch etliche monumentale Geschichtswerke, die in ihrer Zeit die Summe des Wissens in abgeschliffener Darstellung boten. Dahin gehört z. B. Friedrich v. Raumers Geschichte der Hohenstaufen (um 1827), die die wesentlichste, schier unausschöpfbare Quelle der deutschen dramatischen Hohenstaufendichtung war, wenn andererseits auch bereits der junge Schiller Interesse für das Schicksal Konradins an den Tag legte und sich den Stoff zur Behandlung für die Bühne vormerkte. Weiter hat Wilhelm v. Giesebrechts Geschichte der deutschen Kaiserzeit (seit 1855) das dramatische Interesse für das Schicksal des vierten Heinrich aus dem Hause der Salier und seinen Kampf gegen der Kirche Allmacht lebendig werden lassen, umsomehr, als hier im geschichtlichen Gewande Angelegenheiten des sehr modernen Kulturkampfes geschildert werden konnten. Schließlich ist hier noch Theodor Mommsens Römische Geschichte (seit ca. 1855) zu erwähnen, deren unerreichte Kraft und Klarheit der Darstellung geradezu danach verlangte, die gewaltigen Spannungen dieser weltgeschichtlichen Vorgänge auf die Bühne zu verpflanzen. Von diesem Werke datiert das Römerdrama, das ja in der Wertung der deutschen Literatur nicht gerade das allerbeste Ansehen genießt. Aus dieser Dramengattung, deren Inhalt von der Königszeit Romas bis zum Untergange weströmischer Kaiserherrlichkeit reicht und mit besonderer Vorliebe bei den sozialen Konflikten der Gracchischen Unruhen und der versuchten Ausdeutung der Imperatoren-Persönlichkeiten verweilt, ist um des tragischen Schicksales seines Schöpfers willen das Trauerspiel Albert Lindners Brutus und Collatinus, das 1867 den Schillerpreis errang, bekannt geworden; aus der Unzahl seiner Nachfolger ragt des in allen Sätteln der Literatur gerechten Adolf Wilbrandt Trauerspiel Arria und Messalina auch aus dem Grunde hervor, weil es sich für den Dichter darum handelte, dem größten tragischen Talente unter den deutschen Schauspielerinnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Charlotte Wolter, eine ihrem künstlerischen Wesen restlos entgegenkommende darstellerische Aufgabe zu schaffen. Die damalige Dichtergeneration Wiens schrieb für diese Künstlerin, die 1862 im Alter von 28 Jahren Mitglied des Burgtheaters ward und dort bis an ihren Tod 35 Jahre lang wirkte, das „Wolterstück", d. h. Dramen, deren weibliche Hauptfiguren durch leidenschaftlichstes Erleben hindurchgehen, gleichviel, ob sie in der Sage oder Geschichte angesiedelt sind, oder ob sie das Gewand einer Frau aus dem Volke oder den kaiserlichen Purpur Poppäas, der Gattin Neros, tragen; Josef v. Weilen und S. H. Mosental, Franz Nissel und der junge A. v. Berger sind da mit Werken vertreten, die so sehr im inneren und äußeren Formate der Handlung und der Gestalten auf die Wolter zugeschnitten waren, daß sie mit ihrer Körperlichkeit verschwunden sind. An Wesen und Wirkung Charlotte Wolters war auch Wilbrandts Messalinen-Trauerspiel geknüpft, das am 14. Dezember 1874 zum ersten Male über die Bretter des Burgtheaters ging, lange, bevor sein Verfasser Leiter dieser Bühne ward. Die besten darstellerischen Kräfte dieser Zeit wurden an das Werk gesetzt: Krastel und Mitterwurzer, Gabillon und Lewinsky; Hans Markart, der Maler des damaligen

Schauspielstiles der weitausholenden körperlichen und seelischen Geberde, hat die Wolter in der Titelrolle in einem berühmt gewordenen Bilde festgehalten; der Dichter widmete die Buchausgabe „seinem lieben Freunde Franz Lenbach“,

Das Stück spielt in Rom, im Jahre 48 nach Christi Geburt und schildert die letzte Leidenschaft der Valeria Messalina, der Gemahlin des Kaisers Claudius, die eine Dirne auf dem Throne war. Ihrer maßlosen Zügellosigkeit ist das sittenherbe Weib- und Römertum der Arria, der Gattin des gewesenen Konsuls Pätus, gegenüber gestellt — Szenen des Frauenstreites aus dem Lohengrin und den Nibelungen klingen leise an — und zwischen beiden steht Marcus, des Pätus und der Arria Sohn, dem die nachts durch Roms Gassen schweifende Kaiserin als beseligende Botin der Liebe erschien und der an dem Konflikt zwischen Ehre und Leidenschaft zu Grunde geht, da Messalina ihn zum Liebsten erkor; die Szene, wo Marcus die Wahrheit über die Gefährtin einer seligen Stunde erkennt, ist in Goldmarks bekannter Oper von der Königin von Saba nachgebildet worden. Pätus und Arria scheiden aus der Welt, um inmitten der Lösung aller sittlichen Bande den Idealen ihres Römertumes treu zu bleiben, und Messalina selbst fällt einer Palastrevolution zum Opfer.

Das Trauerspiel steht und fällt mit der Verkörperung der Kaiserin; dieses einzig auf die Triebe ihres Blutes gestellte Weib, das ihre soziale Position als Sprungbrett und Vorwand ihrer lasterhaften Zügellosigkeit benutzt, ist eine Aufgabe, die jenen großzügigen schauspielerischen Instinkt erfordert, den die Schule des Naturalismus und der rein aus dem Intellekt geborenen Darstellung so gern unterdrückt und eingedämmt hat. Nur ein solches Talent und Temperament vermag uns heute über die seelenlose Geschichtsklitterung, als die uns das Werk jetzt erscheinen muß, hinweghelfen.

Der Ruf von der Tribüne.

von Karl Fischer.

Von der Berliner Theater-Saison und ihren Erstlingen soll hier die Rede sein. Vielleicht kommt dieses oder jenes Stück, das Berlin sah, auch nach Bielefeld, und diese Zeilen helfen vielleicht Beziehungen leichter knüpfen, Aufschlüsse geben, Verständigungen die Wege ebnen.

Allerdings, dieses eine muß vorangestellt werden: der Anfang der Berliner Saison war ohne viel Trost, und Träume vom Höchsten in der dramatischen Kunst wurden bislang nur ein Mal erfüllt. Freuen wir uns, da alles farblos um uns herum, über diesen einen Gerechten und frohlocken wir über den Ruf von der Tribüne.

Denn dieses ist die große Tat unserer neuen Saison: die Eröffnung des Theaters die Tribüne. Es fing ein wenig bedenklich an. Viel Verkündigungen der Direktion vor der Eröffnung. Man hörte von aktivistischem Theater, vom Theater des Individualismus, vom Theater der vollendeten Primitivität. Man hörte und las noch dieses und jenes von dem geplanten Theater und man stutzte, argwöhnisch, abgewandt und ärgerlich-aufgebracht zugleich. Dann der erste Abend: Hasenclever. Ohne Kulissen, ohne Dekoration, ohne allen Zauber von Bühnenbild und Beleuchtungseffekt. Man war interessiert, man wurde vielleicht auch warm, aber man wußte noch nicht recht, wohin des Wegs. Der zweite Abend: Ernst Toller: „Die Wandlung“. Von jenem Studenten Toller, der an der grausamen, blutigen Münchener Revolution beteiligt war, dessen Herz und Hände aber rein geblieben sind und der nun für fünf Jahre hinter Kerkermauern gebannt ist. Und diese Première war ein Erfolg. War eine Tat, war ein Beweis für den Dichter und für das Theater. Der Strich, die Grenze zwischen Bühne und Welt, zwischen Kulisse und Leben, hier sah man ihn nicht mehr. Hier war alles restlos Erfüllung. Hier war nur Leben, ohne Schein, ohne Schminke, ohne Lampenzauber. Ohne tiefe Hinterbühne, ohne Drehbühne, ohne Vorhänge, ohne Schatten und Schleier, wie Reinhardt es „ausgestattet“ hätte. Reinhardt wird es schwer haben jetzt, wo es eine „Tribüne“ in Berlin gibt! Trotz seinem großen Schauspielhaus, das nun endlich aus der Taufe gehoben worden ist!

Was sonst noch war und wertete in dieser Saison? Wenig! Ein ganz gutes Stück von Hermann Kesser: „Summa Summarum“, das im Kleinen Theater ausgepfiffen wurde, weil ihm Dr. Altmann eine fabelhaft

ungeschickte Besetzung einer Hauptrolle gegeben hatte. „Krach" von Harry Kahn in des Dr. Altmann zweiten Theater, im Kleinen Schauspielhaus, in dem im verflossenen Winter Reinhardt „Die Büchse der Pandora" zu Tode gespielt hat. Kahns Werk hat aber nichts Ursprüngliches, nichts Aufregendes und es war nicht zu verstehen, daß das Publikum sich aufregte und — Krach machte.

Aber bei Barnowsky im Lessingtheater ein sehr feines, stilles und starkes Stück: „Christa, die Tante" von Rolf Lauckner, dem Stiefsohn Sudermanns. Es ist viel Liebe in dieser Arbeit, die aus dem Leben geschnitten ist und die ein Künstler in das Rampenlicht gestellt hat.

Indessen man soll vollständig sein, auch wenn in dieser Vollständigkeit manche Ueberflüssigkeiten sind. Diese Ueberflüssigkeiten: drei neue Theater. Das phantastische Theater mit einer ein wenig bizarren, aber durchaus literarischen Note. Nach zwei Vorstellungen ist es still von dem Musentempelchen in einem Garten, am Rande von Charlottenburg, da, wo die Kiefern des Grunewald anfangen. Das Theater am Lietzensee, mehr Variété denn Theater, mit einer veritablen Negerin als Aktrice. Ist schon polizeilich geschlossen worden. Und zuletzt noch das Eden-Theater. Hier herrscht jetzt Herr Holländer, der das alte Zentral-Theater so umgetauft und ganz hübsch und sauber hergerichtet hat. Hier herrscht die Revue, die sich „U. A. w. g." nennt, Leo Leipziger zum Verfasser hat, satirisch, derb und deutlich genug ist.

Viel und vieles brachte uns der Anfang und Auftakt der neuen Saison.

Der Ruf von der Tribüne aber übertönt, überstrahlt, überschattet Alle und Alles.

Infolge Platzmangels konnte dieser Artikel erst stark verspätet erscheinen. Die Red.

Hans Thoma.

Zu seinem achtzigsten Geburtstage.

von Prof. Dr. Franz Bock.

*) Am 2. Oktober wurde er achtzig Jahre alt. Es ist eine nationale und wissenschaftliche Pflicht, dieses Tages hier nachdrücklich zu gedenken, etwas länger und eindringlicher, als es in flüchtigen Zeitungsartikeln wohl geschehen ist, die am 3. Oktober vergessen waren. Man hat uns Deutschen oft den Vorwurf der Undankbarkeit gegen unsere großen Männer gemacht. Leider mit Recht, wie sich an manchen krassen Beispielen zeigen ließe. So gingen noch in der jüngsten Vergangenheit zwei bildkünstlerische Genies allzufrüh von uns, wie wir sie in Jahrzehnten nicht gehabt haben und in Jahrzehnten nicht wieder haben werden: Hodler und Metzner. Wo war die allgemeine Totenklage der liebenden und verstehenden deutschen Nation?? Wo war die verstehende, dankbare Förderung der noch Jungen und Ringenden?? Den unteren Massen unbekannt, von den oberen Massen, den sogenannten Gebildeten, in Wahrheit weit mehr Verbildeten, meist unverstanden, ja heftig befehdet und geschmäht — so mußten auch sie wieder dahingehen in Deutschland.

So wollen wir an den noch Lebenden ein wenig gut zu machen suchen, was an so vielen Toten gesündigt wurde.

Thomas Kunst und ihre Entwicklung führen uns gleich hinein in die Probleme der deutschen Kunst, der vergangenen, wie der künftigen.

Als ein alemannischer Bauernsohn wurde er in einem Dorfe des badischen Schwarzwaldes geboren. Auch er bestätigt also die kulturgeschichtliche Tatsache, daß die meisten großen Männer von unten gekommen sind. Ohne den Bauern hätte Deutschland kein Brot, ohne den Arbeiter keine Kohle, und ohne die unteren, erdnahen, nicht gehobelten und polierten, sondern in Rasse und Instinkten noch starken Schichten fehlten dem geistigen Deutschland die meisten großen schöpferischen Kräfte. Darum ist der Ruf nach der freien Bahn für jeden Tüchtigen eine so furchtbar ernste und dringende Forderung. Wie billig und frivol ist der Trost Derer oben, die es nicht nötig haben, das starke Talent müsse sich nun einmal durchkämpfen! Wissen und ahnen Diese, wieviel Kraft dabei oft dem Lebenswerke verloren geht? Auch Thoma hat sich charakterfest gegen

*) In tiefer Verehrung für unsern deutschen Meister Thoma geben wir den Ausführungen Professor Bock's gern Raum, ohne uns aber in den Punkten der negativen Bewertung andersgearteter Künstler seiner Meinung anzuschließen. Die Red.

Jahrzehnte lange Verständnislosigkeit der „Gebildeten" wie gegen Schmähungen der journalistischen Kunstkritik behaupten und durchsetzen müssen. Wenn er in den 70er Jahren im Münchener Kunstverein ausstellte, so hieß es in einer großen Zeitung: „Meister Klex hat wieder ausgestellt." Der Bildungsphilister wie der Journalist pflegen in manchen Dingen ein merkwürdig kurzes Gedächtnis zu haben. Darum muß man, wenn diese beiden Kulturfeinde heute vor Seiner Exzellenz dem Herrn Professor Dr. Thoma tief den Hut ziehen, daran erinnern und fordern und dazu helfen, daß das aufhöre, daß der Abstand zwischen den vorauseilenden Künstlern in ihrer notwendigen Modernität und dem nachfolgenden Volke in seinem falschen Konservativismus sich möglichst verringere. Je kleiner er ist, um so höher steht die Kultur, vorausgesetzt, daß es schöpferische und urwüchsig-völkische Künstler sind.

So einheitlich geschlossen deutsch und so selbständig in seiner Entwicklung, wie Hodler und Metzner, ist Thoma freilich nicht. Empfindung und Instinkt der Laien sind getrübt, die Wissenschaft der Kritiker ist in falschen Dogmen und Tageskonventionen befangen, wenn man in Thoma schlechthin den Inbegriff der deutschen Kunst oder in bestimmten Bildern der frühen Zeit und des sogenannten Leibl-Kreises sein Bestes sieht. Wenn er selber glaubte, durch den Franzosen Courbet „erlöst" zu sein, so war das ein Wahn und eine Selbsttäuschung. Er mußte erst den Einfluß Courbets ausstoßen, um Thoma zu werden, und er war schon in seinen ersten Anfängen von Schirmer her auf dem Wege, auf dem er nachher sein Bestes schuf, in einem graphisch-linearen und lokalfarbigen Stile, und in reiner Graphik! Diese Graphik, die köstlichen Steindrucke und Radierungen, sind heute noch weit weniger beliebt und verbreitet, namentlich in unseren Schulen, als sie es nach ihrem Wert und volkstümlichen Charakter (und auch nach ihren billigen Preisen) sein müßten. Das hängt mit der weiteren Tatsache eng zusammen, daß man auch da, wo man Thoma kennt und liebt, das Deutschtum seiner Kunst wohl nicht tief und umfassend genug empfindet.

Damit berühre ich einen Krebsschaden im ganzen Verhältnis unserer deutschen Nation zu unserer deutschen Kunst. Man empfindet und betont als deutsch immer nur eine Seite des deutschen Stiles, das Innerliche, das Gemüt, die Seele. Gewiß hat das Thoma in seinen wirklich eigenen und guten Werken, wie es zur wesentlichsten Eigenart Grünewalds und Dürers, Rembrandts und Riemenschneiders gehört. Läge aber das deutsche Wesen in der bildenden Kunst nur in diesem Innerlichen, nicht Optischen, nicht Bildkünstlerischen, so hätte ja jene alte, dumme, bis zum Ueberdruß wiederholte Behauptung unserer Feinde, besonders der Romanen, und einer bestimmten Afterwissenschaft und Verbildung im eigenen Lande recht, daß es uns an der Begabung zur Form fehle, daß wir diese von fremden Völkern, Griechen oder Italienern oder Franzosen, borgen müßten und daß dann durch diese Verbindung, sagen wir, um das geläufigste und immer wieder verwirrende Beispiel zu nehmen, von „Faust und Helena", das Größte und Höchste deutscher Kunst entstände. Dem ist aber nicht so. Wir haben in der bildenden Kunst längst erkannt und erwiesen (und die Litteraturgeschichte sollte endlich machen, daß sie nachkommt!), daß wir allerdings unsere eigene deutsche Form und formale Begabung haben und daß diese ganz anders, ja wesensverschieden ist, namentlich von griechischer und italienischer, aber auch von französischer Form und Begabung.

Auch Thomas Kunst offenbart uns da, wo sie eigenes Gewächs ist (nicht in allen seinen Werken), diese andere, sehr wesentliche, optische Seite unserer deutschen Kunst. Hierzu gehört zunächst das, wovon wir eben ausgingen: er ist Maler und Graphiker, seine Graphik ist im Ganzen ebenso bedeutend, im Einzelnen oft bedeutender, als seine Malerei. Das wiederholt sich in alter und neuer deutscher Kunst so häufig, daß man es als typisch bezeichnen kann. Und der Stil dieser Graphik wirkt herüber auf den seiner Bilder. Die graphische Linie ist und bleibt ein Hauptausdrucksmittel von dem Augenblick an, wo er den Einfluß Courbets ausstieß. Die rassenmäßige Bedeutung dieser graphischen Linie in der Malerei sehen wir auch bei Hodler (und dahinter bei den Germanen Munch und van Gogh) im Gegensatz zu dem Franzosen Cézanne, der in der großen Wendung vom Naturalismus zur Stilisierung mit jenen parallel geht. Das bedeutet aber nicht etwa einen ausschließenden Gegensatz zum Malerischen. Ein Blick auf Rembrandt, Grünewald, Menzel und die Gesamtheit der deutschen Kunst genügt, uns vor diesem Irrtum zu bewahren. Auch Thoma hat in seinen graphischen

Blättern malerische Lichtprobleme behandelt, und in seinen Bildern ist er, nach der Ueberwindung Courbets, in Landschaften wie Binnenräumen häufig ein sonnenfroher Hellmaler, — nur nicht ein Impressionist und vor allem nicht ein Nachahmer der französischen Impressionisten.

Damit kommen wir auf Kämpfe, die Thoma, namentlich um die Zeit seines sechzigsten Geburtstages, gegen eine andere Front hat auskämpfen müssen. Jahrelang wurde er von Künstlern aus jener allzu starken Strömung, deren Wegbereiter und Führer Liebermann war und ist, und zumal von deren litterarischen Genossen, verhöhnt und verspottet, weil er sich dem Wahne von der angeblich alleinseligmachenden französisch-impressionistischen Auffassung nicht hingab, sondern der Deutsche Hans Thoma blieb. Und namentlich der verdiente Entdecker und Apostel Thomas, sein kunstgelehrter Freund Thode, ist von Liebermann und seinem Anhang mit einer besonders großen Schale der Beschimpfung übergossen worden. Allerdings handelt es sich hier um unüberbrückbare Gegensätze. Dort der alemannische Bauernsohn, der, wenn auch nur Talent, nicht Genie, nach Ueberwindung des ablenkenden französischen Einflusses, in den Wesenszügen seiner Hauptwerke zum Ausdruck der deutschen Volksseele, zu einem Hauptvertreter des deutschen Stiles wurde, hier der Berliner Großstadtmensch Liebermann, der als Künstler gar keinen Zusammenhang mit der deutschen Volksseele hat, auch nicht etwa norddeutsches Wesen ausdrückt, wie Menzel, sondern französisches spiegelt, im Grunde aus künstlerischer Unfruchtbarkeit. Die Unfruchtbarkeit und die aus ihr folgende unschöpferisch-charakterlose Nachahmung des Fremden, das ist der entscheidende Punkt! Auch nach der Lehrzeit bei Steffeck und Pauwels ist Liebermanns Stil durch Kunstwerke bedingt worden, die Andere gemacht hatten; im Gegensatz zu aller schöpferischen Genialität besteht seine Entwicklung aus einer Kette unorganisch von außen kommender Einflüsse: von dem Ungarn Munkaczy, von dem Franzosen Millet, von dem alten Holländer Hals und dem gleichzeitigen Israëls, und dann, seit er 1873 nach Paris gekommen, von dem Franzosen Manet. Hut ab vor der Genialität Manets, denn wir sind keine Chauvinisten, die ein fremdes Volk und seine Kultur „Schweine" und „Barbaren" schimpfen, aber seine Nachahmer und Nachahmungen in Deutschland, das ist etwa sehr Anderes nach Wesen und Wert. Wer heute in der verlängerten Nationalgallerie (dem ehemaligen Kronprinzenschloß) aus dem Liebermannsaal in den Thomasaal tritt, dem sollten doch endlich die Augen aufgehen, auch entgegen der noch weithin herrschenden Verwirrung der Empfindungen und Begriffe. Bei Thoma ist alles warm, intim, verinnerlicht, beseelt und in den guten, selbständigen Werken dazu von deutscher Form, von eigener Form die so nur einmal da ist; vor jedem dieser Werke spürt man, daß Thomas Künstlerseele immer wieder zu dem Bauernhause in Bernau im Schwarzwalde zurückkehrte und dort aus der Scholle neue Kraft sog. Liebermanns Kunst wurzelt nirgends, sie steht auf dem Asphaltpflaster des Kurfürstendamms, wird da ausgeschrieen und als Ware verhandelt. Oder man vergleiche Liebermann, der ja so viel holländische Motive behandelt hat, mit den alten Holländern, und man wird die Minderwertigkeit dieser Kunst ebenso erfassen. Freilich, das ist ein beliebter Einwand, Liebermann kann doch technisch sehr viel. Gewiß, seine rein technische Routine ist sogar fraglos größer, als die Thomas. Aber es ist ja auch nur die Technik Manets. Technik, hinter der nicht die schöpferische Kraft zur Gestaltung neuer Werte steht, ist hohles, oberflächliches Virtuosentum. Solche rein technische Routine hatten auch Floris und Cornelis van Haarlem oder Mengs oder Reynolds. Damit deute ich die wahre kunstgeschichtliche Bedeutung Liebermanns schon an: sie ist eine rein geschichtliche, er brach fremdem Einfluß die Bahn und die Folge war Verfall und Entartung eines großen Teiles der deutschen Malerei und Graphik. Denn auch der Einwand ist keineswegs stichhaltig, daß ja schon vorher durch das ganze 19. Jahrhundert, auch z. B. bei einem A. v. Werner, französische Einflüsse auf die deutsche Malerei festzustellen seien. Gewiß sind schon durch das ganze 19. Jahrhundert solche französischen Wellen über die deutsche Malerei hingegangen: von den Klassizisten unter J. L. David, von den Romantikern um 1830, von den Koloristen des zweiten Kaiserreiches und um 1870 von Courbet. Aber das war keineswegs ein Schicksal, das Deutschland gottergeben tragen mußte, sondern eine elende Schwäche der betreffenden Künstler und der Nation. Und daß diese dann folgende Impressionistenwelle so überaus stark und lang Deutschland überfluten konnte, daß die Sieger von Sedan künstlerisch geradezu die Knechte Frankreichs werden konnten, das ist allerdings das

(nur negative, zersetzende) „Verdienst" Liebermanns und gewisser, ihm eng verbundener Kunsthändler und Kunstzeitschriften und einer bestimmten Berliner Presse. Der Kampf „hie Thoma, hie Liebermann" erfuhr eine für das Deutschland zwischen 1870 und 1919 bezeichnende dramatische Zuspitzung bei Gelegenheit des Jubiläums der Berliner Universität 1910, als auch einem bildenden Künstler der Ehrendoktorhut verliehen werden sollte. Der damalige Vertreter der Kunstgeschichte an der Universität, Wölfflin, schlug Liebermann vor. Dem damaligen, höchst ungesunden geistigen Zustande Berlins entsprach das allerdings. Da war es das Verdienst eines aufrechten und mutigen Mannes, des Germanisten Röthe, daß diese Kandidatur nicht durchdrang und Thoma den Ehrendoktor erhielt. (Hodler oder Metzner wäre noch besser gewesen, denn Genialität steht immer über Talent; und beiden war überdies noch eine solche verdiente Ehrung bis dahin vorenthalten geblieben).

Die Richtung, die Wölfflin in der deutschen Kunstwissenschaft vertritt, führt uns zu der zweiten schwachen Seite in Thomas Kunst und zu der zweiten Knechtung des deutschen Geisteslebens durch eine fremde Kultur, den Süden. Ich meine jene von Böcklin beeinflußten Bilder und graphischen Blätter, auf denen Stoffe aus der griechischen Mythologie in großen Figuren, besonders in Akten, zu sehen sind. Zu dieser Kunst finden Thomas heimatliche Schwarzwaldbauern keinen Zugang, nicht weil sie die „ungebildeten" Bauern sind, sondern weil diese Kunst nach Stoff und Stil niemals deutsch und volkstümlich war und ist.

Der echte, große Thoma aber zeigt uns, im Gegensatz gegen diesen Süden und diesen falschen Bildungskosmopolitismus, noch in vielen Wesenszügen, was deutsche Kunst ist. Von der Landschaft geht er aus. Wie die Gothik Turmspitzen und Häusergiebel mit Pflanzenornamenten krönt, so ruht alle deutsche und germanische Kunst seit dem hohen Mittelalter auf der Landschaft. Unsere Naturliebe bildet gewissermaßen den Generalbaß aller unserer Kunst. Die engere Heimatlandschaft, Schwarzwald und Taunus, Rhein- und Maintal hat er in einer langen Reihe köstlicher Bilder und Blätter zum Kunstwerk gestaltet, gern die reine Natur in schlichten Motiven und mit jener innigen Vertiefung, jener liebevollen Versenkung, die seinem Gegenpol so ganz fehlen. Und als er in späteren Jahren Italien sah, malte er z. B. jene beiden Florentiner Landschaften der Nationalgallerie, die durchaus deutsch sind in ihrem graphischen Stile und ihrer Intimität. Gern setzt er auch Tiere und kleinfigurige Sittenbilder hinein. Das ist ein weiterer, echt deutscher Grundzug seiner Kunst: er mischt die Gattungen, Landschaft, Sittenbild, Bildnis, Stilleben, sie fließen in mannigfachen Verbindungen in einander über, während der griechische und italienische Süden in Kunst und Theorie die Gattungen scharf trennt. So beweist uns auch Thomas Kunst, daß die Aesthetik des „Laokoon" falsch und der schlechteste Erzieher der deutschen Jugend ist. Voller Charakteristik und Humor sind seine Sittenbilder, ob Bilder oder Steindrucke, meist einfache Menschen der unteren Schichten und gern Kinder, und seine Bildnisse haben jene Schlichtheit und Tüchtigkeit, die das aufsteigende Bürgertum des frühen 19. Jahrhunderts kennzeichneten, im Leben, wie in der Bildniskunst eines Graff und der Romantik. Wie lebendig und warm sprechen Charakteristik und Humor uns an aus dem großen Wandbilde der Musikanten, das die Nationalgallerie kürzlich erwarb, wie blüht märchenhafte Phantastik in seinen Paradiesbildern und, zugleich formal in echt deutschem, krausem Schnörkelstil, in der Buchillustration der „Federspiele" und des „Ringes des Frangipani" seines Freundes Thode! Jene Musikanten waren ursprünglich der Schmuck eines Kaffeehauses in Frankfurt, wo der fast Unbekannte froh sein mußte, einen Auftrag zu erhalten. Und als er später die Wände eines reichen Hauses in Frankfurt zu bemalen hatte, wurde er nicht, wie Dutzende deutscher Maler von Holbein bis zur Gegenwart, Knecht und Nachahmer der italienischen Freskowandmalerei und ihres Stiles, sondern er malte in Oel und deutsche Landschaften.

Das ist der in seinem Deutschtum sichere und stolzbescheidene Thoma, den wir verehrungsvoll grüßen an seinem Ehrentage.

Er fällt in die Zeit von Deutschlands tiefster Schmach und Erniedrigung, seiner militärischen, politischen und wirtschaftlichen Knechtung, und noch immer währt auch die Knechtung seines inneren geistigen Lebens durch alte Erbfeinde, wie Griechenland und Italien, und durch jüngere, wie Frankreich. Nur wenn Deutschland von innen heraus diese geistigen Ketten bricht, wird es, wenn

wir Hans Thomas 90ten Geburtstag feiern, stark und würdig sein, noch einmal mit dem alten Ernst Moritz Arndt zu singen: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte".

Walter von Molo.

von Paul Lindner.

Am 2. Dichterabend der Pfefferschen Buchhandlung, am 21. November, las Walter von Molo aus eigenen Werken. Eine eigenartige Erscheinung, dieser Dichter! Die Gestalt groß, leicht gebeugt, der Schädel hart und eckig, wuchtig breit die Nase und ein seltsam herb-freundlicher Mund! Ruhig und gesammelt die lässigen Bewegungen und finster, fast unfreundlich der Ausdruck des Gesichts! Nach den ausgehängten Bildern hatte man sich eine andere Vorstellung von dem Manne gemacht. Zu der trotzigen Einleitung in sein starkes Trauerspiel „Die Erlösung der Ethel, eine romantische Tragödie aus unsern Tagen", paßte die Erscheinung.

Neben anderm las der Dichter Abschnitte aus seinem „Fridericus", seiner „Luise" und seinem Schillerroman. Gerade diese geschichtlichen Romane sind für Molo bezeichnend, weil sie in der Form und im Stil eigen und neu sind.

In der Form: Die Schilderung wird mehr und mehr in das Gespräch übergeleitet. Die beschreibenden Sätze werden knapper und wirken oft wie szenische Angaben für den Spielleiter in einem Drama.

Im Stil: Die Bevorzugung der Gesprächsform bedingt strenge Beschränkung in der Darstellung des Seelischen. Was sich nicht aus der Unterhaltung ergibt, muß in knappster Form geschildert werden, bedarf des treffendsten und schlagendsten Ausdrucks. Daraus ergibt sich eine Gedrängtheit des Stils, die von gewaltig lebendiger Anschaulichkeit ist, eine Plastik voll heißen Lebens.

So zwingen einen diese Werke förmlich zum Vorlesen. Deshalb wirkten auch die Abschnitte, die der Dichter las, so stark, vor allem der Kriegsrat in Graudenz aus „Luise", obwohl der Künstler kunstlos und schlicht, fast schulmeisterlich unterstreichend vortrug.

Aus seinen Dramen gab Molo leider keine Proben. Mehr noch als in den historischen Romanen offenbart sich dort die sittliche Tiefe, mit der unser Dichter die Welt und den Menschen in seinem Verhältnis zum Menschen sieht. Die erschütternde Gestalt des Staatsanwalts Christian Kempfdahl in der Tragödie „Der Hauch im All" und die rührende Figur der Frau Ethel, das sind Menschendarstellungen von höchster sittlicher Aufrichtigkeit.

Molo ist eine starke Dichterpersönlichkeit, ein Eigener. Und was er zu sagen hat, das kommt aus einem tiefgequälten Künstlerherzen, das die menschliche Unzulänglichkeit als Tragik empfindet und dem es schwer wird, weiche, milde Akkorde für einen versöhnlichen Ausgleich dieser Tragik zu finden.

Eine kleine Welt in den Bergen.

W. H. H. „Eine kleine Welt in den Bergen" — ein Märchenbuch, das in über 20 000 Exemplaren binnen ganz kurzer Zeit in Schweden verbreitet wurde, ist von zwei Hamburger Mädchen ins Deutsche übertragen und reich und bunt illustriert worden. Harriert Blumenfeld und ihre kleinere, den Kinderkleidern noch nicht entwachsene Schwester Klara haben nun auch den deutschen Kindern zu Weihnachten dieses Buch geschenkt. Die Märchen sind durchaus neuartig und ganz dem kindlichen Vorstellungskreis angepaßt. „Die Indianer und Tanzrose", „Vorbereitungen zu etwas sehr Schönem", „Die Gouvernante und die Bonbonfrau", und „Weihnachtsmorgen" und „Weihnachtsabend" — das sind so einige Intermezzi aus dem umfangreichen Werk. Was kennt der Deutsche von nordischen Märchen? Den Andersen und wenns hoch kommt den Asbjörnson, der Eine ein Däne, der Andere ein Norweger, von denen der Eine für Kinder kaum verständlich, der Andere nur in der Bearbeitung von Paula Klaiber (Albert Langen, München) dem Erwachsenen ohne Vorstudien in ihrer Schönheit erreichbar! Laura Fietinghoff's

„Eine kleine Welt in den Bergen“ ist ganz für die Kleinen — und gerade darum ist wohl die Uebersetzung für unsere Kinder so durchaus passend geworden, weil zwei Mädchen die deutsche Ausgabe herausgebracht haben, die, selbst noch fast Kinder, den Kreis der kindlichen Anschauungen und Vorstellungen, der den Erwachsenen meist ein unverstandenes Land ist, noch in sich fühlten und so beherrschen konnten. Die neue deutsche Ausgabe kam bei Ernst Siedhoff hier in Bielefeld heraus. Ein besonderer Vorzug des Buches liegt darin, daß es buchtechnisch mit größter Sorgfalt hergestellt und auf einem Papier gedruckt ist, auf dem wir für gewöhnlich nur Luxusausgaben kennen, so daß der ästethische Sinn schon im jungen Menschenkinde, das das Buch in die Hand bekommt oder es in der Hand des Erwachsenen sieht, geweckt und gepflegt wird. Die Erwähnung eines Buches, das in hervorragendem Maße geeignet erscheint, zur ästetischen Erziehung unserer jüngsten Mitbürger fördernd beizutragen, liegt vielleicht doch nicht ganz außer dem Rahmen der „Bielefelder Blätter“. Als Probe der Illustrationen bringen wir eine Kunstbeilage mit einigen der vielen bunten Bilder.

Wegen Erkrankung des Verfassers mußte der vorgesehene Aufsatz über „Jaàcobs Traum“ (als Beitrag zur Erstaufführung an unserm Theater) für die nächste Nummer zurückbleiben.

Flügel und Pianinos

von Th. Mann & Co
Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Gebr. Niemeyer, Bielefeld

Gehrenberg Nr. 2 — Fernsprecher 2584

Buchhandlung

Sonderheiten: Schöne Literatur, reiche Auswahl

Musikalienhandlung

Gut gewähltes Lager klassischer und moderner Kompositionen. Schulen und Unterrichtswerke für sämtliche Instrumente. Saiten und sonstige Musik-Zubehörteile. Notenpapier

Kunsthandlung

Gerahmte Kunstblätter, Künstlermappen, Künstlermonographien, Künstlerpostkarten usw.

Sonderabteilung

Kaufmännischer und technischer Bürobedarf

Lieferung vollständiger Büro-Einrichtungen und Büro-Maschinen

Anfertigung von Drucksachen für Geschäfte, Behörden und Private

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Im Verlag Schuster & Loeffler, Berlin, erschien:

ERNST LERT

MOZART AUF DEM THEATER

Zweite Auflage. Mit 39 Bildern - Geheftet 12 Mark, gebunden 15 Mark

„Ein außergewöhnlich kluges und starkes Buch. Es gibt eine umfassende Analyse der Persönlichkeit Mozarts und entwickelt ein Bild des gesamten inneren Lebens dieses überwältigenden Genies." Münchener Allgemeine Zeitung.

„Lert ist es gelungen, durch liebevolles Eingehen auf die Zeitumstände den leidenschaftlichen Dramatiker in Mozart wieder zu entdecken und ihn in Wort und Aufführung unserem Empfinden nahe zu rücken." Norddeutsche Allgemeine Zeitung.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder durch den Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W. 57

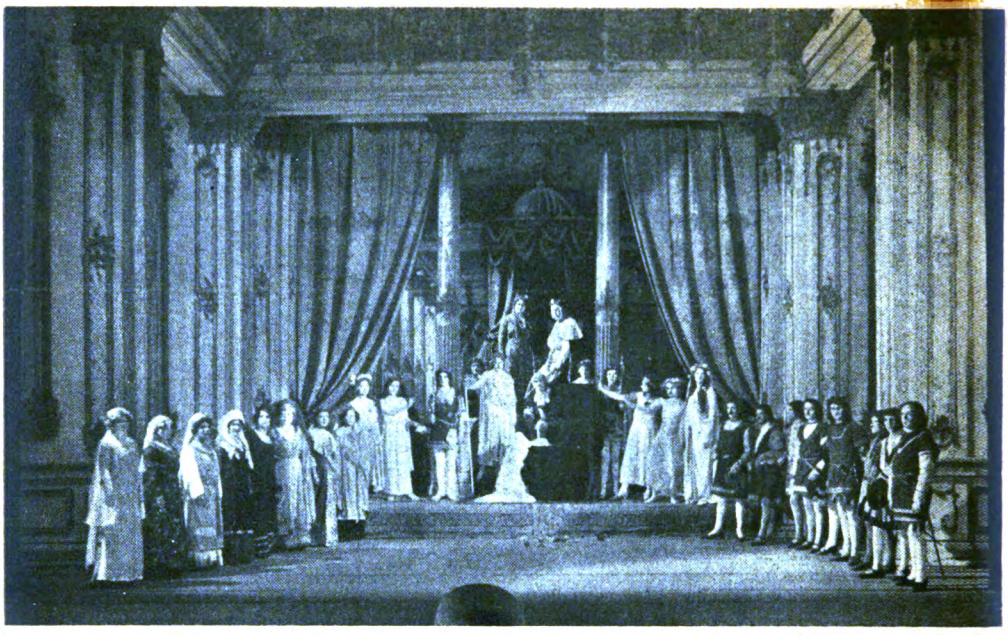
Heft 1/2 des ersten Jahrgangs kauft die Schriftleitung zum Preise von Mark 4.— zurück und bittet um recht häufige Zustellung dieser Doppelnummer. Heft 1 und 2 des soeben erschienenen neuen Jahrgangs kauft die Redaktion mit Mark 2.— für jedes der beiden Hefte zurück.

Da die Preise für Druck und Papier in den letzten Tagen wieder erheblich gestiegen sind:
In Bielefeld: Preis des Einzelheftes 80 Pfennig, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 12.00 Mark.
Im Reich: Preis des Einzelheftes 1.00 Mark, Preis des Abonnements für den ganzen Jahrgang 17.00 Mark.
Die alten Abonnements bleiben in Gültigkeit.

Ganzer oder teilweiser Nachdruck aus den Bielefelder Blättern für Theater und Kunst ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Schriftleitung erlaubt.

Verantwortlicher Chefredakteur: Oberregisseur Wolfgang Hoffmann Harnisch • Expedition: Thilla Altenbernd

Druck von J. D. Küster Nachfolger, Bielefeld, Niedernstr. 27



Szenenbild aus „Dornröschen": „Im Reiche der Rosenfee"

Auf das

PREISAUSSCHREIBEN

IM BIELEFELDER THEATER-ALMANACH

weisen wir hiermit nochmals hin. Bereits liefen bei der Schriftleitung über 300 Antworten ein, so daß wir uns genötigt sehen, noch zwei weitere Preise auszusetzen u. z. fügen wir den ersten vier Preisen als 5. und 6. Preis hinzu weitere

zweimal zwei Opern - Freikarten und
zweimal zwei Schauspiel - Freikarten.

Zugleich verlängern wir den Termin um 5 Tage — diesmal entgültig!

Am 20. Januar wird das Richterkollegium seines Amtes walten und die nächste Nummer der Bielefelder Blätter wird so dann die Veröffentlichung des Resultates bringen.

*

Indem wir unserer Freude Ausdruck geben, daß sich die Angehörigen aller Schichten des Publikums in so reicher Zahl eingefunden haben, empfehlen wir unsern Lesern und Leserinnen den Almanach nochmals, mit der Bitte, sich recht eifrig an diesem Wettbewerb zu beteiligen.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Dienstag 13. Januar	7 A	Bastien und Bastienne Der eingebildete Kranke
Mittwoch 14. Januar	2	Dornröschen
	7 C	Der Stier von Olivera
Donnerstag 15. Januar	7	Die Czardasfürstin
Freitag 16. Januar	7 B	Jaàcobs Traum
Sonnabend 17. Januar	2	Dornröschen
	7	Liebe
Sonntag 18. Januar	2 Freie V.B.	Die drei Zwillinge
	7	Czardasfürstin
Montag 19. Januar	7 Freie V.B.	Die drei Zwillinge
Dienstag 20. Januar	7 B	Der fliegende Holländer
Mittwoch 21. Januar	2	Dornröschen
	7	Die Czardasfürstin
Donnerstag 22. Januar	7 A	Jaàcobs Traum
Freitag 23. Januar	7	Eugen Onègin
Sonnabend 24. Januar	2	Dornröschen
	7	Aria und Messalina
Sonntag 25. Januar	2	Dornröschen
	7	Eugen Onègin
Montag 26. Januar	7	Medea
Dienstag 27. Januar	7 C	Der verliebte Herzog
Mittwoch 28. Januar	2	Dornröschen
	7 A	Eugen Onègin
Donnerstag 29. Januar	7 B	Der Herr Senator
Freitag 30. Januar	7	Eugen Onègin
Sonnabend 31. Januar	2	Dornröschen
	7	Aria und Messalina

W. GIEBE · BIELEFELD

OBERNSTRASSE 20

FERNSPRECHER NR. 1455

✱

SPEZIAL-HAUS FÜR

HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

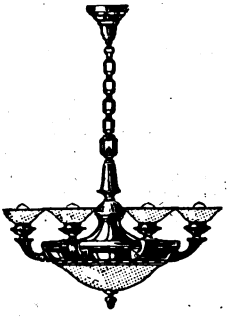
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

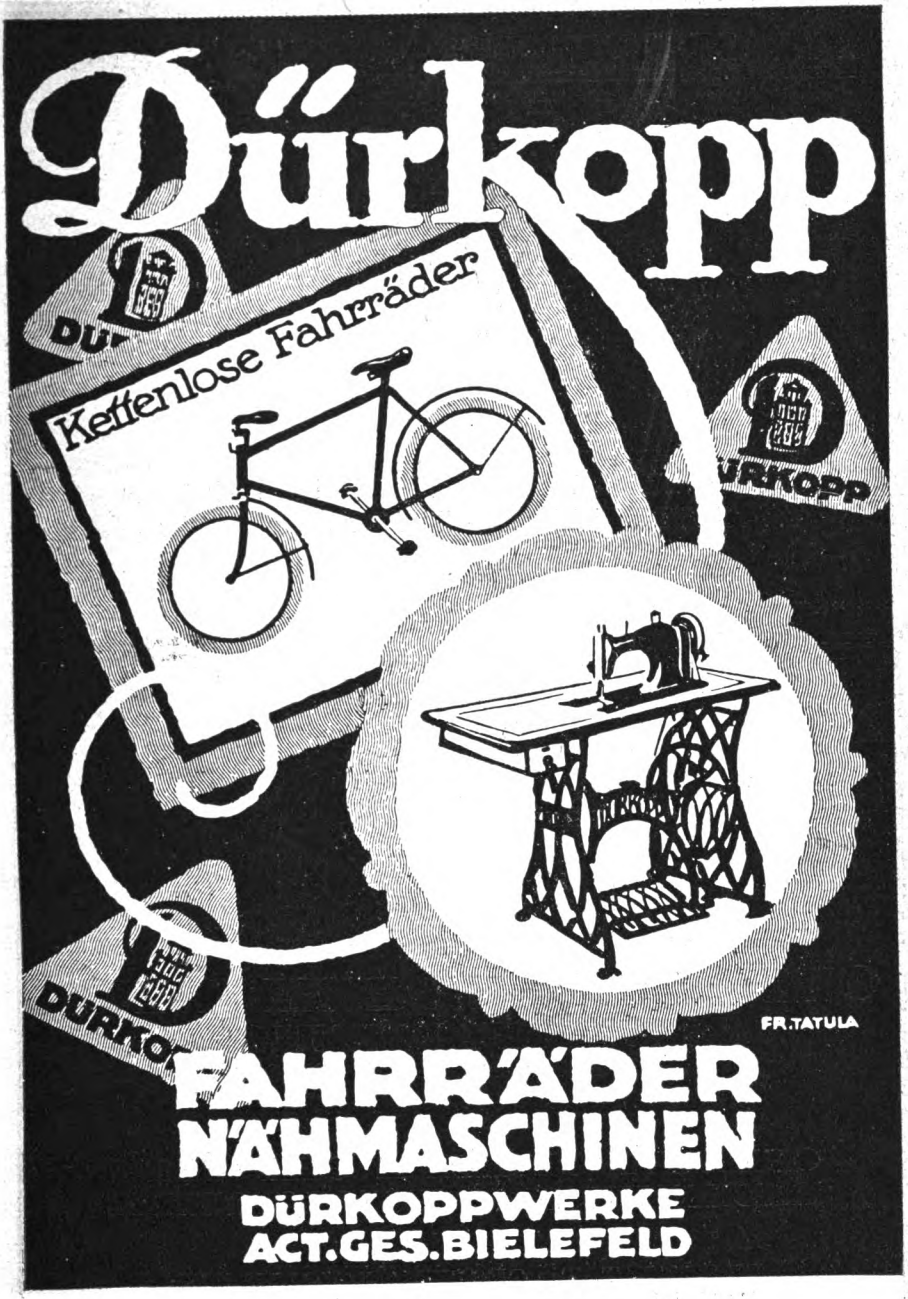
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Dürkopp



FAHRRÄDER
NÄHMASCHINEN

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST
BIELEFELD

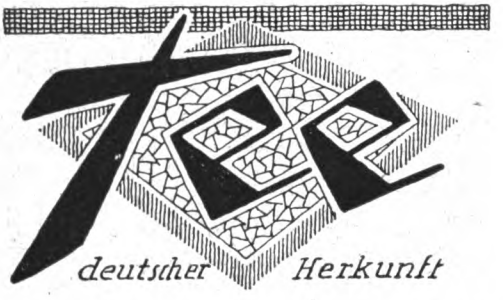
STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

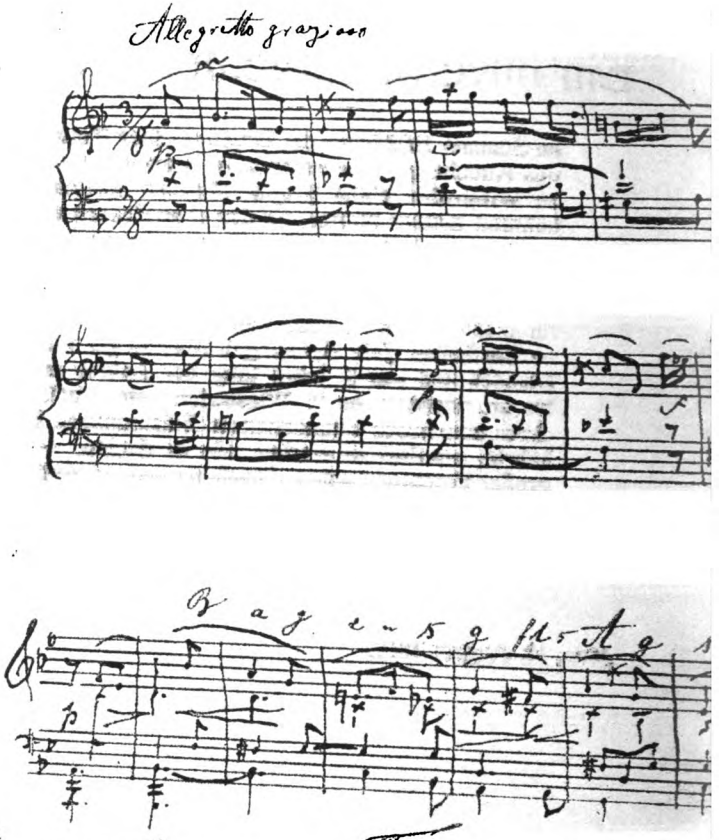
Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

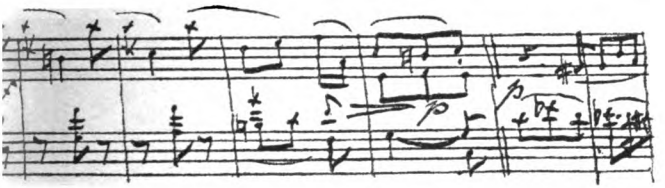
Ein unveröffentlichtes Lied Max Regers.

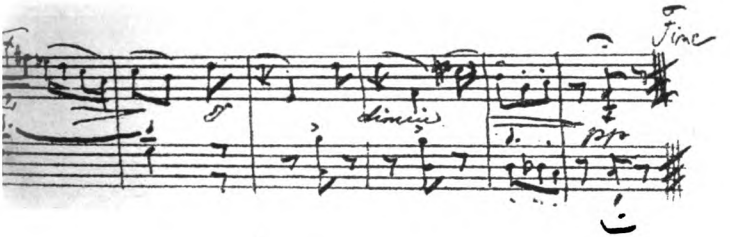
Im Sommer 1903 hörte der Bruder meiner Mutter, der spätere Intendant des Altenburger Hoftheaters, im Hause eines Herrn von Schwedler zu Wiesbaden einen jungen Musiker spielen. Er berichtete heimkehrend meiner Mutter, bei der er zu Besuch weilte, „ein junger Mann wurde aufgefordert Klavier zu spielen; sonderbarer Weise wählte er Bach, aber was noch viel sonderbarer ist, er konnte Bach spielen". — Mein Onkel riet, bei einem eventuellen Lehrerwechsel für meine Pflegeschwester sich an diesen jungen Musiker zu wenden. — Ein halbes Jahr darauf gab Max Reger im Hause meiner Mutter Stunden und war 3 Jahre lang der Lehrer meiner Pflegeschwester bis er, nachdem er in Wiesbaden sein einjähriges Jahr abgedient, durch eine falsch diagnostizierte Halskrankheit ins Elternhaus zurückkehrte, um dort zu sterben wie er dachte. — Max Reger hing in großer Verehrung schon damals an meiner Mutter, die ihm und seiner Musik das feinsinnigste Verständnis entgegenbrachte. Dies kleine Lied schrieb er meiner Mutter ins Album, Ihren Namen „Auguste von Bagenski" möglichst in Noten wiedergebend.

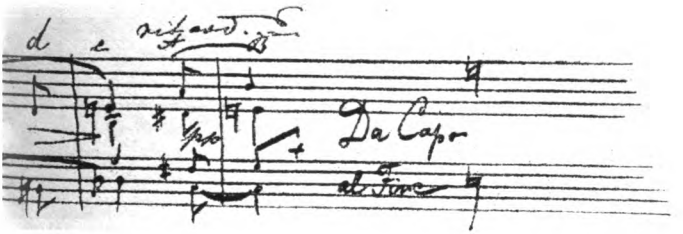
Jena, 13. August 1919. Elsa Reger.



EIN UNVERÖFFENTLICH







ÎTES LIED MAX REGERS

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**

Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung,
Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich.

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1345

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

2. JANUARHEFT 1920

Lieb' ist blind!

von Max Grube.

Wer sich der Bühne zugeschworen,
Den muß auch ihre Flitterpracht
Beglücken, wie verliebte Toren
Die Liebe blind und selig macht.

Er freue sich am bunten Plunder,
Womit das Gnadenbild behängt,
Davor, wie um ein hehres Wunder
Die Schar der Gläubigen sich drängt;

Er freue sich am Bühnenvölkchen,
Und meß' es nicht nach strengem Maß,
Wenn es sich duckt vor Wetterwölkchen
Und Sturm erregt im Wasserglas;

Und bleibe nicht in Leid versunken,
Wenn doch ein Böser Böses schuf;
Es gibt ja leider auch Hallunken
In jedem anderen Beruf.

Doch nicht in jedem Weggesellen
Von überquellendem Humor,
Und klingeln ihre Narrenschellen,
So öffn' er ihnen Tür und Tor.

Nur soll vom Schwarme unbetreten
Im Hause eine Kammer sein,
Zum Gottesgeist der Kunst zu beten
— Und diese Schwelle bleibe rein!

Zu „Jaákobs Traum".

von Franz Graetzer.

I.

Nationalhymnen von übervölkischer Bedeutung, menschheitlicher Geltung sind, zumal als Dramatikersbekenntnis, selten. Die Victor Hugos jedweder (romanischen) Volkheit grenzt in deren Wohnraumsschranken die doch geringe Weite, in die ihre — noch so edel entzündete — Lohe Wärmestrahlung ausschickt; zu unmeßbarer Fernwirkung bedarf es eines Mehr wohl selbst, als Kleists bardische Glut vermag; und hellenische Humanität nur, kaum calderonischer Katholizismus, unbedingt indessen urrussischer Urseelenaufdrang zum allunbekannten, alleinen Gott spotten, weil, abseits aller verworfenen Spötterbänke, auf begnadeten Betschemeln, geformt, der Grenzensperre, die Sprachenverwirrung, gar Hautfarbenscheidung, streng errichtet. Religiös untermörtelter Nationalismus, in Humanität gehäutet, wird sieghaft. Jüdischer Inbrunst, eines aus feig assimilatorischer Diaspora bewußt in neues, hürnendes Heimatgefühl Geretteten, gelingt, seit Jahrhunderten erstmals wieder, so Großes wider die (Un-) Natur; eines adeligen, überpolitisch reifen, überliterarisch bedeutenden Zionisten. Nationalstolz erringt Schallweite in den gesamten Bezirk von Gotteskindschaft, die Dulden als das Erbteil ihres — nun ungeteilten — Stammes empfindet; und mit hohem Rechte dürfen, gerade heute, deutsche Bühnen ihren Gästen germanischer Rasse ein Hohelied der Judenheit, in köstliche Klangfülle gelöst, zeigen.

II.

Der es schuf, ist der Wiener Richard Beer-Hofmann: Meister von einer Unbezweifelbarkeit der Reife, die ihm verstattet, sehr viel länger, als in den Tagen überhetzter Hasenclevers üblich, auf Erneuerung seiner priesterlichen Legitimation harren zu lassen. Das Mysterium von „Jaákobs Traum", das mehr denn sechs Jahre bis zu seiner — nun aber eben strahlenden — Vollendung brauchte, stellt nur das Vorspiel zu einer David-Trilogie dar; in seinen zwei, ökonomisch höchst unbräuchlich aufgeteilten, Bildern erhellt bereits, daß der Seelenweg der Judenchristenheit, die Odyssee monotheistischer Frommheit, hier den Homer sich berufen soll. Und streng, grenzenlos weitab aller biblischen Idyllik, aller apologetischen Rhetorik auch, ergreift er, Schöpfer weihevollst ausladender Monumentalmusiken, seine hohe Sendung. Kein Dramatiker von Urgewalt; nicht stählern gestrafft zu schmucklos zielstrebiger Ballung einhelligen Kampfgeschehens: ein zenisscher Wesendeuter, der sich erlauben darf, aus Glaubensphilosophie in arios gelockerte Oper, aus reiner Epik in reine Lyrik buntbelichtete, doch allezeit bausicher tragende, Brücken zu schlagen. Wirr schillernder Weltlichkeit hoch entrückt, packt er den Vorwurf mit dem Gewissensernst, der ihn selbst berief; und Noten mit Schrift-Belegen, eine bewußte Rehebraisierung der mythischen Eigennamen in Abweichung von lutherischer Ueberlieferung bekunden lediglich die Folgerichtigkeit seines Wirkens.

III.

Reine Geistigkeit wählt sich ihren Stoff: den Segen des Stammvaters, der den Kindern, Völkern, Häuser, Tempel baue. Hieratische Feierlichkeit waltet von Beginn an; dauernd reichst unterspült von seherisch bewältigter Alltäglichkeit. Dumpfe Erwartung hebt den Hof des sterbenden Jizchak ins Grau eines Schicksalsmorgens. Schlagend belichten, vorbildlich karge Exposition, in eherner Pathetik von sattestem Realismus, wenige jambische Zeilen die Ausgangssituation, den stücktragenden Konflikt.

Der spielt zwischen den Brüdern Jaákob und Esau, in deren Verhältnis, ungefähr, die Urfabel von Kain und Abel (zumal nach Friedrich Koffkas psychologisch reizvollem Aufriß) sich fortgefressen hat, um hier, am Gegenstand einer Segnung wachgerieben, ihren Urfluch in Segen zu wandeln. Esau-Edom ist der helläugige, bedenkenlos erdtüchtige, daseinraffende, parzifalesk sieghafte Jäger, der Jüngling, dem Weltgeschick zwanglos heiter sich fügt, verschwenderisch sich erbreitet; Jaákob der von (vagen) Bewußtheiten gequälte, in den letzten Grund allen Begebnisses zwanghaft bohrende, als Knabe mit Greisentumsspuren gezeichnete Grübler, den Gewissensnot jenem naiven Genießersglück ewig fern hält, Verantwortung fieberisch

rüttelt: ist, in jüdischem Blutsgefild, der Hamlet und Faust und Sarynzew sentimentalischer Vorläufer. Ihn liebt, indessen der lichte, leichte Edom ihr entfremdet ist, mit zähester Glut Rebekah, die maßlos stolze, in hochmütiger Herrenscham erstarrte Erzmutter; und hat des sterbenden Patriarchen Segen dorthin, wider die Buchstabensatzung, abgelenkt, wo allein sie ihn, von höheren Naturrechtes wegen, als notwendig, als zweifellos fruchtträchtig empfindet. Hochheiliger Zweck entsühnt ihr die plumpen Mittel von Trug und Diebeshehlerei; weil der Geist, in dessen Strenge sie Gott wirken weiß, keiner Alltagssauberkeit zuliebe geopfert werden dürfe. Hier setzt das dramatische Geschehnis ein.

IV.

Der Ausbruch uferlosen Segnens auf den — angeblich — falschen Erben erregt die auf Edoms, des Betrogenen, Heimkunft Harrenden: seine fremden Frauen, die herrisch hassenskräftige Basmath, die knechtisch stumpfere, verständnisbare Oholibamah, deren Ruch, nebst seiner rohen Jagdlust, der Mutter den Erstgeborenen so heillos hat entfremden helfen. Beladen mit dem Gelübde, bis zum Rachevollzug durch Brudermord friedlos zu bleiben, kommt Edom; heischt Rechenschaft; sucht, vergeblich, Geschickeswende zu erzielen, mütterliche Gerechtigkeit zu wecken. Alles irdische Erbe soll ihm gehören: der ganz Ungeistige selbst jedoch verwirft, wie in Else Lasker-Schülers grandioser Ballade „um den Dienst der Magd", so hier um das Seelengut des Segens, jedwedes billige Glück; und stürzt, hingerissen vom wilden Weh des Verstoßenseins, fort, den Begünstigten zu töten. Rebekah aber fleht zu Gott für des verheißungenstrotzenden Segens rechtmäßig usurpatorischen Träger.

Kampf von Mensch wider Mensch erfüllt dieses erste, unverhältnismäßig viel kürzere Bild: dessen Wesen Knappheit und Prallheit, dessen Kunstform wuchtigste Plastik ist. Seine Gipfelpunkte: die Schilderung des Vorganges vom Segensvorstoß aus Jizchaks morschem Leib; die Gegenüberstellung von beider Brüder Artunterschied; Rebekahs Begründung für unmäßig flammenden Geschlechtsstolz. Abráham ists, auf den der sich zurückleitet; Abráham,

„Bei dem, im Hain von Mamres Terebinthen,
Mit seinen Engeln — Gott zu Gaste saß".

Aus diesen Zeilen rauscht erhabenste Orgelstimme auf: Emporklang des zweiten Werksteiles, der den Urkampf des begnadeten Menschen wider Gott, um Gott, formt.

V.

Auch in ihm noch steht Binnenmenschliches am Beginn: eine lange, lyrisch-epische Szene Jaákobs, des überlegen-vorsichtigen, um Abgründe segensstark-wissenden Knaben, mit dem fremdstämmigen Knecht Idnibáal, den er aus Sklavenschaft befreit. Dann die — rein dramatische — Auseinandersetzung mit dem Verfolger Edom. Der findet den begnadeten Bruder unverwundbar; aufrecht bleibend, indessen seinem Pfeilschuß lediglich das Lämmchen, in tiefer Symbolik eines vorläuferisch zweiten, durch Jaákob vom Herrn gehegten Gotteslammes, erliegt. Versöhnung der Brüder durch des Gesegneten überlegen gütige Einsicht, sein Begreifen des Wesensanderen. Feierlichstes Oratorium: den Anstürmenden schrecken, lähmen Stimmen aus beseeltem All, die dem wanklosen Jaákob Schirm bieten; und indem der Gefeite dem Feinde den (idealen) Edom erhellt, zwingt er sie, Beide, ins Knie vor Beider, Aller, Herrn. Lösung des furchtbaren Gelübdes durch Jaákob, der neue, währende Blutsbruderschaft knüpft; Entlastung vom Bann des Hasses.

Jaákob betet, und jäh ist ihm, Erwähltem, verliehen, von Quell und Gestein den Druck der Oednis zu nehmen. Indem er, wie Tasso, Einklang der Natur spürt, hilft er ihn schaffen. Engel singen ihn in Traum: den Traum, der sehend machen wird.

VI.

Jaákobs Traum: völlig in Mysterien-Halbdunkel gehobene Szene von machtvollst dröhnender, zartest kosender Wortmusik. Beer-Hofmann wächst, aus Jungwiens blutblasser Neuromantik, bruchlos giltig in frei sich auswertende Klassizität.

Vier Erzengel berufen Jaákob: um den auch Samáel, der Verstoßene, nicht Verworfene, heftig wirbt. Der rechtfertigt sich Kämpfer gegen Gottes rechtwidrige Verhängung erbsündlicher Kausalitäten, sich notwendigen Widerpart der „selig satten", glatt lobsingenden Herolde. Die aber rühmen des Herren, des zeitlos

weiterschaffenden, Ehre. Samáel und die vier Hellen ringen heiß um Jaákob. In bewußter, seliger Pflichtstärke weigert er Bescheidenheit; trotzt gar um des Gebieters Sinn und logische Legitimität. Auch Abdankung an quallosen Quintismus dräut innerhalb dieser ersten Berg-Versuchung eines erwählten Pietisten. Anfechtung über Anfechtung. Mit dem Aktivismus des Deuters aber will Jaákob Geist, nicht Macht; und Verzückung läßt ihn, frühesten Protestanten auch, über die nur als Boten Aufgereckten hinweg, Gott o h n e Mittler suchen. Der Herr läßt sich finden; bricht nicht, sondern erhört, unbändigen Sehersstolz; rettet aus letzter Verlockung, die, dieses Mal, Samáel spreitet. Und Jaákob wählt, wie, später, der — jüdisch befruchtete — Gotterkämpfer Lessing, statt Besitzes ewigen Suchersstreit um giltige Heilswahrheit. Fausts Kalvarienweg dämmert: in welchem Samáel Christi zugleich und, zumal, Ahasvers aufzeigt. Echt katholisch offenbarte Opferswollust lohnt Gott selbst; und gibt sich er-rungen. Berufen, erwacht der auserwählte Jaákob aus Traum: I í s r o - E l jetzt; Führer und Ahn des erkorenen Volkes, dem ewige Messianismen auferlegt sind.

VII.

Das Gottesproblem ist so tief wie neu ergriffen. Allmählich bahnt Beer-Hofmann, mit dem Pfade des Helden Jaákob, ihm die Straße in Hirn und Herz des andächtigen Hörers. Herrlich insonderheit, wie in und aus dem frisch Gesegneten die selige Last zu wirken anhebt.

Anklänge, in Idnibáals Reden, wecken Stammesgedenken: an Malkizedek, Moriah, die erste Opferung. Deren Vorstellung läßt des unerbittlichen himmlischen Prüfers früheste Verklagung keimen, Abráham dem Enkel „gottestoll" heißen, ihn aufbegehren wider den herrischen Herrn, der erst errungen sein wolle, ehe er, endlich, unerbeten reiche Verheißungen — vielleicht — einlöse. Kosmische Schauer, Ahnung vom Träumen auch der Erde, spürt Jaákob; und jäh ergießt aus ihm sich Ahnung, rinnt fessellos, wird Wissen: um Meer, um Mannheit, um Knechttum, fremder Völker unerschaute Geschicke. Auch weil er ewig kindhaft zu sein verdammt ist, geht bezwingende Gewalt von ihm aus; der befreite Diener huldigt ihr als ihr erstes, freudig sich beugendes Opfer.

Edom wird das zweite. Unermeßliches Verstehen strömt aus Jaákob; und bevor, im Traum, Gott ihm F r e u d i g k e i t zum Tragen des Verhängnisses verleiht, zagt er vor dessen erkanntem Sinn:

„So heißt „erwählt": Traumlosen Schlaf nicht kennen,
Gesichte nachts — und Stimmen ringsum tags!
Bin ich erwählt?! D a z u erwählt, daß alles,
Dem Leid geschieht, mich ruft, mich heischt, mir klagt?"

Und spürt, Erwählten, sich mit der tiefsten Verantwortung belehnt: Gott zu entschulden, rechtfertigend ihn den mitduldenden Mitgeschöpfen zu verkünden. Gott, den er nicht allein nicht fliehen, dem er noch entgegen gehen will, muß.

VIII.

Er weiß ihn im Willen zur notwendigen Vielfalt, da Lösung die Losung liefert:

„Gott braucht mich so — und a n d e r s dich! Nur weil
Du Edom bist — darf ich Jaákob sein!"

„Wo Andere blinden", muß der mit Gotteserkenntnis Geschlagene sehend sein; und weiß, entgegen dann der Erzengelsweisung, daß der Herr selber seinem Erwählten Bescheidung gar nicht gönnt. So will er, wissend, daß „alle Antwort doch Sein" ist, „nicht Herrschaft"; und wagt, er Mensch, den thronenden Gott aus seinem Eid lösen zu wollen. Als welcher ihm, in Rilkes Terminologie Fragendem u n d Tragendem, gnädig sich neigt, ihn zum Stammherrn des ewig gotthörigen, ewig wandernden, in ewiger Welt ewig wunderbaren Volkes beruft.

Heimloses Duldervolk, ewig süchtig nach Rast und Frieden, wird aus Jaákobs Lenden kommen; gehaßtes Volk, das Gott zum Prügelknaben erkiest, an dessen „Dulderleibe ewig sein Gottum allen andern Völkern einzupeitschen". Jaákob hört Samáels Warnung; kann aber, wie ja auch der Warner selbst, der gottgeliebte, unentbehrliche Lästerer, von dem Quäler nicht lassen; und fleht, in demutvollstem Hochmut, ihn an, seinen Menschenschultern die Gottesschuld aufzubürden. Und königlich lohnt der Herr:

„Um m e i n e n Namen m a g s t du Un-Erhörtes dulden —
Doch, noch in Martern, fühl', daß ich dich nie verwarf!

Ich will ja nur — mein Sohn — mich dir so tief verschulden,
Daß ich — zur Sühne — dich erhöh'n vor allen darf.

Der Mensch aber, kühn genug, von Gott Gnaden „um Gottes willen" zu heischen, weiß sich Ahnherrn aller Heilande, sich Herrscher über allen segenlosen Machthabern; und wagt, Joch wie Krone zu tragen.

IX.

Wider das Hebräervolk schwillt Wut der Wirtsrasse, die, wieder einmal, über Shylocks ekelnd vervielfältigtem Zerrbild Nathans edles Urbild zu vergessen gefährdet ist. Jüdische Entartung ärgert den Blick; den indessen die Einstellung auf ungeschwächt, gerade in diesen Tagen, fortwirkenden jüdischen Adelsgeist läutern kann. Das Volk, dem Beer-Hofmanns kostbar brausender Dithyrambos erschwillt, ist, freilich, von Judas Jscharioth bis zu Helphand und Sklarz, schmutzigem Händlertum üppiger Nährboden gewesen; nicht aber auch, von Jesaja bis zu Maximilian Harden, dem Apokalyptiker jüngster Weltwende, edelstem Prophetengeist? Strafen Eisner, Landauer, Rosa Luxemburg den zwiespältigen Inhalt des auf Jaákob ergossenen Segens Lügen; bestätigen sie ihn nicht vielmehr grenzenlos weitgehend?

Doppelt gut ist, daß Beer-Hofmanns schlackenreine Dichtung eben jetzt gespielt wird. Am Bilde der Judenheit lobpreist sie jedwede um Gottes tieferen Besitz ringende Menschheit; und niemals war notwendiger als heute der melodisch unverletzende Ansporn zu Aufbruch in Gottes heiliges Herz. Eines großen, gesegneten Dichters Predigt wirbt um den Menschen, den deutschen Menschen.

Dramaturgische Schattenspiele.

von Carl Christian Bry.

Prolog in Versen.

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst,
Grausam zerwühlen Tag und Zeit die Seele
Und wer es nicht versteht, aus bittern Blüten
Honig zu saugen und aus tiefem Ernst
Ein Lächeln zu gewinnen, der bleibt freudlos.
So seht Ihr denn in diesem Schattenspiel
Zensur, Aesthetentum und Eh'bruchsstück,
Seht „Kleine Preise" und die großen Filme
Und seht Euch selbst, vielliebe Leserinnen,
Zu heiter-ernstem Reigen hier vereint:
Was oft auf unsrer Bühne vorgegangen
Und wollet drum auch dies geneigt empfangen.

1. Die Zensur.

Sie ist abgeschafft: ein Sieg, den die Aufklärung erfochten hat — für das Muckertum. Denn der letzte Philister kann sich nun überzeugen, wie wenig die Aufschrift „Verboten gewesen" für künstlerischen Wert oder für — wirkliche Unanständigkeit bürgt!

* * *

Trotzdem kam es in München letzthin wieder zu Theaterskandalen über Wedekind. Wie wäre es nun mit einer Art freiwilliger Zensur? Wie wäre es, zeigten wir jetzt zur Warnung für höhere Mütter und Töchter jedes „bedenkliche" Stück auf einem roten oder grünen Theaterzettel an? Auch feine Abstufungen ließen sich denken: dergestalt etwa, daß Herr Eulenberg eine schwach rötliche, Herr Wildgans eine lila, Herr Wedekind aber eine blutrote Ankündigung erhielte.

* * *

Das Schuldkonto des Zensors: nicht, daß er große Kunstwerke der Oeffentlichkeit vorenthalten, sondern daß er, er hauptsächlich, jener komischen Verwechslung von Leben und Unterleib zu ernsthafter Anerkennung geholfen hat, kraft deren noch heute als Revolutionär und großer Künstler jeder Jüngling glänzen darf, der sich die Pubertätszeit lange und liebevoll genug bewahrt.

2. Das Ehebruchsstück.

Der moralische Sturmlauf gegen das Ehebruchsstück ist ein Kennzeichen für die Kurzsichtigkeit der konservativ-kirchlichen Kreise. Aesthetisch ist natürlich die dreieckgie Posse ein scheußliches Phänomen, moralisch aber ein Heilmittel von grandioser Wirkung. Für einen Mann — nur vom eigenen Geschlecht will ich hier sprechen — für den Mann gibt es kaum etwas mehr Verführerisches, als die Möglichkeit, eine Frau zu erobern und zugleich einen Mann zu schlagen. Wird aber dieser Vorgang allabendlich auf einigen hundert Operetten- und Schwankbühnen profaniert, gelangt er erst zur öffentlichen Legitimität, so ist bald der letzte Reiz davon beim Teufel. Gehört die Geliebte und der Ehebruch erst zum „guten Ton", dann sind sie auch schrecklich öde, und ohne Zweifel ist das sonst recht anregende 18. Jahrhundert gerade in der Liebe von entsetzlicher Langweiligkeit. Abenteuerlich ist immer nur die Ausnahme und wenn man das Abenteuer im Ehebruch nicht mehr findet, so wird man gezwungen sein, die Ausschweifung in der Ehe zu suchen — was nach Aussage meiner verheirateten Freunde auch der Fall und die schnellste, wirksamste Ehereform ist. Denn das Verfahren von Bohèmiens und Zigeunerinnen, die „freie Liebe", die uns in so vielen problematischen und noch mehr unproblematischen Stücken vorgeritten wurde, ist für die heutige Generation schon herkömmlich, nicht mehr kühn und deshalb langweilig. Kühn, schwierig und aufregend dagegen wäre es, mit seiner angetrauten Frau immer so zu leben, wie mit der Geliebten einer Nacht. Kommen wir zu diesem wünschenswerten Zustand, dann nicht zuletzt — dank des Ehebruchsstückes!

* * *

Die Gefahr liegt auf der anderen Seite. Geht es lange so weiter, so werden wir uns auf platonische Liebe beschränken, uns wieder in Klöster einsperren müssen, um noch das Minimum an verzehrtem Reiz und verbotener Romantik zu finden, dessen der Mensch zum Leben bedarf.

3. Die Aestheten.

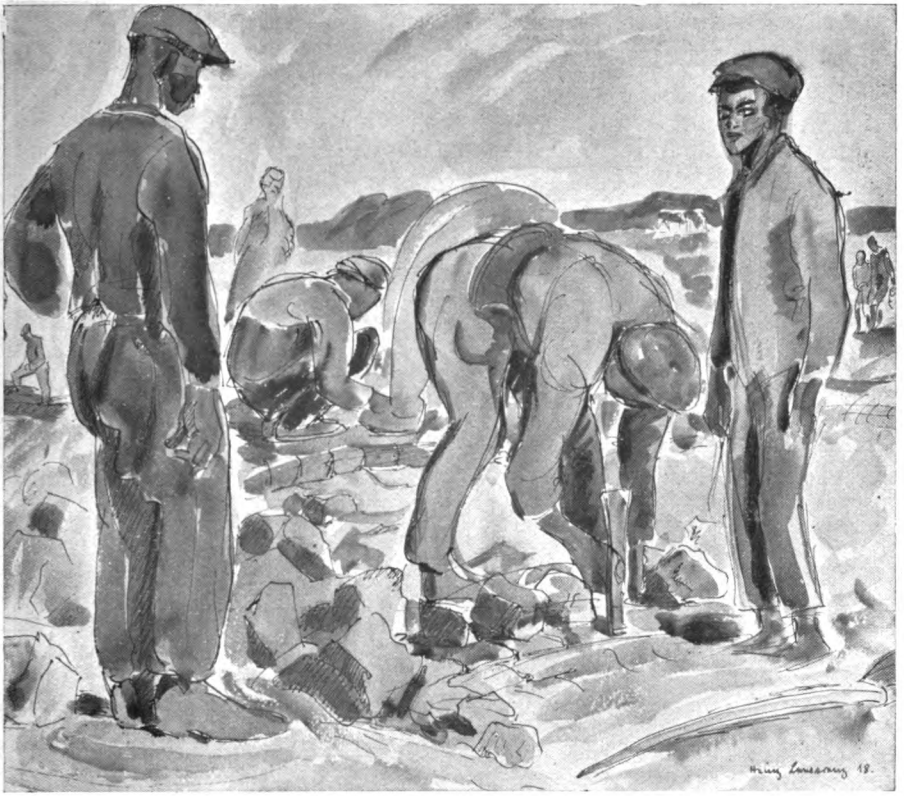
Natürlich ist es unwahr, daß die reinen Aestheten, die l'art pour l'art-Leute, jemals unmoralisch gewesen seien. Im Gegenteil, jede Zeile bei ihnen ist schreckliche Schulmeisterei. Sollte ich angeben, wen ich unter den Modernen für den moralinsauersten, engherzigsten Tropf halte, dann würde ich ohne jedes Besinnen Oskar Wilde nennen. Das Unglück dieser Schönheitsanbeter ist nicht so sehr, daß sie keine Moralisten, als daß sie keine Künstler sind. Jede Zeile bei ihnen schreit, tutet, drommetet: So sollst Du leben! So sollst Du wohnen, essen, trinken, schlafen, lieben, baden, Dich anziehen und Dich benehmen! So sollst Du denken und fühlen! — Jeder Künstler formt nicht nur in seinem Werk die Welt, er möchte auch nach seinem und durch sein Werk die Welt umgestalten. Jeder Künstler ist ein Tyrann; aber jeder Tyrann hat groß zu sein. Ein großes Kunstwerk darf von uns die Reinheit Christi und die Entsagung Buddhas verlangen, wir werden ihm gläubig lauschen; aber wenn der kleine Hedonist uns herrisch den feinen Ton in allen Lebenslagen predigt, dann lachen wir besseren Menschen ihn besser aus.

* * *

Der Wille zur Form erzeugt keine Form. Sonst wären Hofmannsthals Verse schöner als Goethes Gedichte, was Hofmannsthal selbst kaum mit Ueberzeugung behaupten wird. Es ist hier wie immer, daß wir nicht unmittelbar ins Himmelreich eingehen können. Ist die Idee (oder nennt es, wie Ihr wollt, die Moral, das Ethos, das Herz, der Wille), ist die Idee eines Kunstwerkes nicht um der Idee willen notwendig, so ist sie ganz sicher für die Kunstform notwendig.

* * *

Der entscheidende Einwand gegen die Aestheten ist aber ihre Geschmacklosigkeit. Lebensart haben und von ihr kein Aufhebens machen, sind gleichbedeutend. Nur der Unerfahrene oder der Greis rühmt sich galanter Abenteuer, nur der Parvenu seiner Kultur. Bloß daß der reichgewordene Bäcker oder Brauer dabei vollkommen ehrlich ist und deshalb Freude an seiner Lebensart hat, während der berufsmäßige Schönheitsanbeter, denn auch das gehört ja zu seinem Dekalog, vollkommen unehrlich ist und sich deshalb stets gelangweilt fühlt. Oskar Wilde und Genossen schreiben in Wahrheit für Leute mit Röllchen und diese sind es auch, die sie verehren.



HEINZ LEWERENZ, TUSCHZEICHNUNG: STRASSENARBEITER

11. Kunstbeilage aer Bielefelaer Blätter.

4. Schule und Bühne.

Weshalb die Mehrzahl der Gebildeten so wenig Teilnahme für ernste Stücke und Aufführungen hat? Weshalb sie Puppchen dem Hamlet vorzieht? Einfach, weil wir unglücklichen Verbildeten alles auf der Schule „gehabt haben", weil wir mit dem „Kram" durch sind, weil wir die „Kenntnis" Goethes, Schillers und Shakespeares in Schulzeugnissen schwarz auf weiß vorweisen können. Wenn das Verhältnis der Gebildeten zu Musik und Malerei wenigstens teilweise frischer und eifriger ist, als zu Dichtung und Schauspiel, so liegt das mit daran, daß Kunstgeschichte und Kontrapunkt bisher noch keine Fächer höherer Lehranstalten sind. Behüte uns Gott in Gnaden vor vermehrtem deutschen Unterricht! Er würde die klassische Dichtung gänzlich den Gelehrten reservieren; klassische Stücke könnten dann nur noch als „Festabend für die Hauptversammlung des deutschen Philologenvereins" oder bei ähnlichen großen Gelegenheiten in Szene gehen.

* * *

Wollten wir jemals unser Volk zur Abstinenz erziehen, so brauchten wir nur das Trinken als Pflichtfach auf den Oberklassen einzuführen. Eingeführt zwar ist es auch jetzt dort; aber eben nicht als Pflichtfach und gerade deshalb mit Freude und Eifer betrieben. Diese Erfahrung, angewandt auf die literarische Bildung, zwingt uns, zu fordern, daß Deutsch als Pflichtfach fortfällt. Große Dichtung wird nie zu spät gelesen oder gesehen, und am Ende haben gerade die „Klassiker" nicht nur für Heranwachsende, nicht nur für die reifere Jugend, sondern vielleicht auch für die Erwachsenen, die „Reifen" gekämpft, geblutet und — Stücke geschrieben. Unsere großen Dichtungen müssen auf der Schule kein unbekanntes, aber ein sozusagen verbotenes, nur mit Vorsicht zu betretendes Land werden, von dem der regelmäßige Stundenplan nur die äußerste Grenze berühren darf. Nicht eine lästige Pflicht, sondern ein zögernd gewährtes Vorrecht muß es sein, auf der Schule Schiller und Shakespeare lesen zu dürfen; nicht als eine mit Bangen gemachte Schulaufgabe, sondern als eine Auszeichnung müßte es der Heranwachsende empfinden lernen, daß er über Goethe oder Kleist etwas schreiben darf. Sind wir erst so weit, daß das Lesen des „Faust" auf der Schule als etwas Verbotenes empfunden wird, das gleich hinter der ersten Liebe, dem ersten Kater und der ersten Zigarre folgt, so brauchen sich am Ende die Klassiker auch auf der Bühne nicht mehr mit Regieexperimenten, „kleinen Preisen" und Nachmittagsvorstellungen zu begnügen.

5. Die Aktualität der Bühne.

Trotz aller Theateraufsätze und -Reformbestrebungen fehlt uns die Grunderkenntnis, von der die Fruchtbarkeit der Bühnenarbeit abhängt: daß nämlich die Bühne kein „Kunstinstitut" ist, wie etwa ein Maleratelier oder Museum. Sie war bei den Indern und Griechen eine kultische, im Mittelalter eine kirchliche und bis zum 18., an manchen Orten bis ins 19. Jahrhundert eine höfisch-gesellschaftliche Einrichtung und sie muß jetzt eine pädagogisch-politische Einrichtung werden, wenn sie überhaupt noch oder wieder Sinn haben soll. Durch lebendige, unmittelbar eingängliche Darstellung von Menschen und Handlungen muß sie uns alle zu den Mitmenschen und Staatsbürgern erziehen, die wir werden müssen. Was Traktate nicht können, kann die Bühne: nicht durch Lehrsätze, sondern durch sinnliches Beispiel wirkt sie.

„Die Schaubühne wieder einmal als moralische Anstalt!" ruft der erste Leser? Mit Verlaub, als praktisch-pädagogische Anstalt. Auf Benehmen, Kleidung, Wohnungseinrichtung, auf die ganze Art der Lebensführung, vor allem aber auf das, was heute als schöneres und reicheres Leben, als Traum, Sehnsucht und Vorbild gilt, müssen unsere Bühnen Einfluß gewinnen: nicht durch Predigt, sondern durch Beispiel, nicht durch Lehrsatz, sondern durch die lebendigste der Künste.

Der zweite Leser, zornig: „Also wieder einmal die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts? Wir auf unseren Stammsitzen (teuer genug sind sie!), wir wollen abends, nach schwerer Arbeit, nicht Erziehung, wir wollen — einerlei, nur keine Belehrung. Sie — — Wolkensegler!" — Verehrtester, die Millionen, die täglich in die Flimmerpaläste strömen, jeder von ihnen würde die Zumutung, durch den Film „belehrt" und „erzogen" zu werden, ein „Ideal" mit nach Hause zu nehmen, noch viel entrüsteter ablehnen als Sie. Und doch bilden sie alle sich ihr Ideal vor der Leinwand. Oder wünschen nicht 99 v. H. der schönen Zuschauerinnen so elegant, gepflegt und sorglos zu sein, wie die Hauptheldin? Wünschen nicht 99 v. H. der männlichen Besucher sich einen so fabelhaften Frack wie der Hauptheld? Ist nicht

die ganze Zuschauerschaft, Männlein wie Weiblein, einig in dem brennenden Wunsche, Auto zu fahren, sich in Ledersesseln zu räkeln, viel Geld auszugeben und romantische Liebschaften zu erleben? Volkserzieher Film kann das; und die Bühne sollte nicht — das Entgegengesetzte wenigstens versuchen können?

Der dritte Leser, der lange aufs Wort hat warten müssen, fällt rasch ein: „Und unsere Lustspiele? Soll etwa nach Lessings Forderung heute noch der Komödienschreiber vom Laster abschrecken, indem er es lächerlich macht? Wie? Wollen Sie uns nicht wenigstens für Lustspielaufführungen ein wenig reines Vergnügen, ein unbeschwertes Lachen konzedieren?" — Liebster Freund, Lustspiele! Wir haben ja kaum welche! Aber vor diesen wenigen wollen wir auch lachen, so herzhaft und unbeschwert, so lustig und unbefangen, wie es die traurige Zeit nur immer zuläßt. Und wenn es uns dann mitten in der Tagesarbeit plötzlich lächert, wie unendlich komisch doch vorgestern abend Falstaff oder Zettel waren — dann, ja dann, mein Freund hat die Bühne den jetzt wichtigsten Teil ihrer Erziehungsaufgabe erfüllt, denn um bessere Mitmenschen und Staatsbürger zu werden, müssen wir wieder herzhaft und nachhaltig lachen lernen. Dann wirkte die Aufführung so, wie jede gute Aufführung wirken soll: aktueller, als jeder Zeitungsartikel.

6. Die Frau im Zuschauerraum.

„Alle Damen hier haben mir schon vergeben," sagt der spekulative Tänzer im Epilog zu Shakespeares „Heinrich dem Vierten" und hat damit seine Sache gewonnen heute noch mehr als im Globus-Theater. Denn der moderne Mann — ja, wenn er nicht das Unglück hat, Rezensent oder ausgesprochener Theaternarr zu sein, der moderne Mann erscheint im Zuschauerraum des ernsten Theaters vorwiegend als Anhängsel der Frau, ob sie nun neben ihm sitzt, oder hinter der Rampe agiert. Was haben Rezensenten nicht alles für Theorien darüber aufgestellt, wer oder was das heutige Theater beherrsche! Unsittlichkeit, Spekulation, Operette, Starunwesen, Blödheit der Masse und Eitelkeit der Smart Set sind als Herren genannt worden. Aber die einfache Wahrheit ist, daß das heutige Theater überhaupt keinen Herrn hat, nur Herrinnen. Die Frau ist des Theaters Herrin, von der Vorstadtschmiere bis zur Staats- und Residenzbühne.

* * *

Der Goethesche Vorschlag, geschlossene Vorstellungen nur für Männer zu veranstalten, wäre von neuem zu erwägen. Nicht, als ob die Frauenherrschaft im Theater nur ein Nachteil sei. Sie hat zweifellos, wie jede Regierung ihre Schattenseiten, aber sie bietet einen Vorzug, der viele Nachteile aufwiegt. Solange die Frau unsere Bühne beherrscht, wird nichts auf ihr dauernden Erfolg haben, was nicht unmittelbar aus dem Leben kommt und unmittelbar auf das Leben geht — (und das ist wahrscheinlich der Grund dafür, weshalb überhaupt kein neues Drama mehr dauernden Erfolg hat). Denn die Frau, wenn sie nicht verbildet ist wie wir Männer, die Frau fragt nicht nach „ästhetischen Qualitäten", nach „Komposition", nach „Steigerung", nach „Charakterzeichnung", nach all' jenen Einzelheiten des Handwerks, durch die wir männlichen Hörigen der Kunst uns vorschnell bestechen lassen. Die Forderungen des Handwerks müssen erfüllt werden, um die Langeweile zu bannen, die Wirkung zu sichern, und wie vor dem blühenden Apfelbaum nur der Banause an die Aepfel denkt, die er bringen soll, so erscheint auch die künstlerische Form uns als Selbstzweck und Eigenwert, wenn sie mühelos und schön gebildet ist. Dann, aber auch erst dann siegt Form über Stoff, erst im wirklich genialen Werk enthält und enthüllt die Form das Lebensgeheimnis, das auf keine andere Art mehr gesagt und gedeutet werden kann, und selbst das größte Kunstwerk bleibt für uns arme Sterbliche nur Mittel der Ahnung. Nebenbei bemerkt: da in den großen Werken dieser Welt Form und Stoff unlösliche Einheit sind, so bleiben alle „Deutungen" des „Faust" oder „Hamlet" Unsinn und Versündigung. Denn wenn der Inhalt „klarer" gedeutet werden könnte, als er im Kunstwerk steht, so wären wohl Goethe und Shakespeare „die Nächsten dazu" gewesen — es sei denn, der deutende Kritiker trage ein heißeres Herz in der Brust und einen klareren Kopf auf den Schultern, als der Dichter, der ja nach Vischers Wort „immer dümmer als er selbst" ist, „freilich auch", wie Vischer vorsichtig hinzusetzt, „immer klüger als er selbst".

Wir heutigen Rezensenten haben natürlich Träume von so wahnsinnigem Ehrgeiz nicht einmal während der Theaterferien. Wir begnügen uns, dem Dichter im Morgenblatt zu bescheinigen, inwieweit er den Forderungen dramatischen Handwerks nicht nachgekommen ist. Und das ist nun der Punkt, wo die Frau helfend einspringt. Die

unverbildete Frau ist viel anspruchsvoller, als der schärfste Rezensent, gerade weil sie anspruchsloser ist. Sie begnügt sich nicht mit dem ästhetischen Drum und Dran, an dem der Rezensent befriedigt herumnörgelt. Sie geht geradewegs und tapfer, ohne intellektualistische Scheuklappen, aufs Wesen und aufs Leben. Die unverbildete Frau, wie Du, schöne Leserin, eine bist, denn die ästhetisch gebildete „Kritikerin" — Gott erbarme sich ihrer! — weist alle Schwächen männlichen Geistes auf, ohne sie durch die Kindlichkeit und Herzenseinfalt echten Manneswesens gut zu machen: die unverbildete Frau also fragt vor Ibsens Nora nicht etwa nach den Eigenheiten analytischer Dramentechnik oder nach der Notwendigkeit schleuniger Ehereform; sie fragt ganz einfach, ob Nora richtig handelt. Neulich zeigte mir eine einfache Frau ihre Theaterkarte: „Ich gehe heute abend in den „Verschwender". Er wird mich hoffentlich doch nicht anstecken?" Da liegt es: anstecken! Die Frau fühlt, was wir Männer, überlastet mit Gedankenverbindungen, nicht mehr fühlen: daß nämlich da oben auf der Bühne mehr vorgeht oder vorgehen sollte als ein schönes anregendes Spiel. Jedes Stück, das sie überhaupt packt, packt sie nur deshalb, weil es ein Stück ihres eigenen Lebens ist. Hat sie einmal die störende Nebenfrage erledigt, ob der Held ein ansprechender junger Mann und die Heldin nach der letzten Mode angezogen ist, dann sitzt sie aber auch vor der Rampe in dem lebendigen Gefühl: Tua res agitur — um Deine Sache handelt sich's! Ganz unbewußt trägt sie den Lessingschen Ausspruch mit sich herum, daß der dramatische Dichter nur Menschen bilden dürfe, in die sich der Zuschauer hineinversetzen könne, individuelle Charaktere, die allgemeine Geltung haben. Und sie versetzt sich hinein — parteiisch, eifersüchtig, blindlings liebend, grundlos hassend, himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt: aber sie versetzt sich hinein mit der ganzen Inbrunst, deren ihr Gefühl fähig ist.

* * *

Kunstfeindlich sei diese flammende Ichsucht, mit der die Frau der Bühne nahekommt? Meinetwegen; aber sie flammt wenigstens, wo unsere männliche Objektivität — doch ich habe mir sowieso schon den Zorn aller Mannesrechtler aufgeladen. Daß aber die Subjektivität der Frau t h e a t e r freundlich ist, zeigt nicht nur die weibliche Mojorität im Zuschauerraum. Der Theaterleiter nämlich, der seiner Verantwortung sich bewußt ist und — Ehrgeiz hat: dieser seltene Mann steht unter ganz demselben Gesetz persönlicher, parteiischer Anteilnahme wie der weibliche Teil seiner Zuschauer. Wie ich schon neulich einmal darlegte, bildet es die Ueberlegenheit des ernsten Theatermannes über den Literaturhistoriker, daß für ihn Stück und Aufführung nicht nur Kunstwerk ist — das ist Voraussetzung —, sondern darüber hinaus auch ein Stück persönlichen Lebens und menschlicher Auswirkung. Seine Tätigkeit im höchsten Sinne geht über dramaturgische Auswahl über szenische Vorbereitung weit hinaus. Das, was die Frau vor der Rampe gefühlsmäßig tut, muß der Theaterleiter bewußt tun: sich mit jedem Stück heiß und persönlich auseinandersetzen, in jeder Aufführung ein persönliches Bekenntnis bieten. Direktoren und Zuschauerinnen vereint können wohl ihr Jahrhundert in die Schranken fordern. Besonders die Dramatik der „ausgefallenen Charaktere", die heute auf dem Spielplan herrscht, wird immer wieder am inneren Widerstande der — unverbildeten! — Zuschauerinnen Schiffbruch leiden. Nicht von tollwütigen Zeitungsschreibern und nicht von Bünden und Vereinen kommt das neue Heil der Bühne, aber vielleicht mehr zu rechnen ist auf den einfachen Mut des gesunden Menschenverstandes bei unseren unverbildeten Zuschauerinnen!

Epilog in Prosa.

Eigentlich wollte ich dieses Dramaturgische Schattenspiel „Frauenlob" taufen und meiner Frau zueignen. Aber sie, gepackt von dunkler Eifersucht auf Dich, Schönste, die Du dieses liesest, sprach lächelnd: Sehr, sehr schön! Aber wieviel „unverbildete" Zuschauerinnen gibt es denn noch? Die unverbildeten gehen in keines Eurer Theater, und die anderen —" sie brachte, mit Shaw zu reden, den „Anderen" offenbar nicht genügendes Interesse entgegen, um den Satz zu beenden. Ich aber schließe in dem traurigen Zweifel, ob ich nicht wieder einmal eine meiner schönsten Theaterhoffnungen — die Hoffnung auf die Frauen! — vorzeitig zu Grab tragen muß. Wie denkst Du, geneigte Leserin?

Zur Ausstellung Leverenz.

Ein Schauspieler an einen Maler.

W. H. H. Wir Schauspieler können nichts weniger leiden und wir ärgern uns nie mehr, als wenn ein Kritiker Paralellen zieht zwischen unseren und den Leistungen berühmter Kollegen. Der Kain'sche Hamlet, Mattkowsky's Othello, Mitterwurzer's Franz Moor werden jedem Hamlet, Othello und Franz Moor Jahr für Jahr mindestens einmal wieder vorgehalten. — Das ist die eine Seite.

Der alte Mengs taufte seinen eben geborenen Sohn „Raffael" und prügelte ihn bereits 5 Jahre später, auf daß er im Sinne seines Vornamens male. — Das ist die andere Seite.

Und nun steht man in der Fischer'schen Kunsthalle, sieht sich Heinz Leverenz, Ausstellung an mit der Mahnung im Unterbewußtsein, keine Vergleiche zu ziehen, dem Raffael zu geben, was Raffaels ist und dem Mengs, was Mengs.

Inmitten der Zeichnungen, Oelbilder, Lithographien und Radierungen hängt eine kleine Landschaft in Tempera: Rote Kiefern vor einem violetten Himmel mit leuchtend gelbem Besenpfriem am Wegrand. Immer wieder, wenn mein Blick die Wände entlang gelaufen war, kam ich auf dieses kleine Bildchen zurück. Vieles kann man loben an den Lithographien und Zeichnungen rings umher: Kraft, Unmittelbarkeit, Schmiß, Geist — aber hier in dieser kleinen Landschaft liegt — Seele. In unzähligen Versuchen möchte Leverenz sich verwandt fühlen mit Grabbe, Büchner, Böckstiegel (verflucht, jetzt ist er mir doch entwischt, der Böckstiegel!) und diese Versuche sind ihm keineswegs mißlungen, denn da er Talent hat, „kann" er auch das — aber hier diese kleine Landschaft, die hat er nicht „gekonnt", die ist organisch geworden in seinem Wesen und aus seinem Wesen, die zeugt nicht von der Kraft und der Keckheit als der dominierenden Eigenschaft in der Zusammensetzung seines Innern, sondern sie hat Seele, fast möchte ich sagen Gemüt, wie Seele und Gemüt uns ja auch aus den blauen Augen, dem prominentesten Accent der äußern Erscheinung des Künstlers entgegenleuchten. Dicht neben den Kiefern hängt ein Bildchen „Schwertlilien vor einem roten Brokat". So ein kleines Stückchen Leinewand, so richtig mit viel Freude am Material, am trinkenden Auge, an der Sonne im eigenen Herzen, mit leicht über die Leinewand fliegendem Handgelenk hingepinselt. Dabei so geschlossen und zusammengedrängt, fest eingeschlossen vom schützend umgebenden Rahmen.

Leverenz hat Talent, Talent so in der Art was Schauspieler unter „Talent" verstehen, so eine gewisse Mischung von Leichtigkeit im Können, eine lebhafte Auffassungsgabe, die Möglichkeit, das wo anders rasch und sicher Erfaßte rasch und sicher in die Erscheinung treten zu lassen. Mit eleganter Hand unbeirrt und kräftig hingestellt haben wir uns vor diese „Arbeiter beim Straßenbau", den „Pony vor dem Kutschwagen", „Bauer mit seinem Ochsengespann" — lauter schnell und sicher erfaßte Gruppen! Zu dieser Kategorie gehört ferner auch ein Frauenbildnis: mit raschen Strichen sind die nötigsten Konturen gegeben, denen einige kleine krasse Farbflecke höchst effektvoll aufgesetzt sind. Wie ich zufällig hörte, wurde gerade dieses Bild von Kennern in der Stadt gelobt und höchst gepriesen. Ich bin kein Kenner, aber ich widerspreche. Da, wo es drauf ankommt, eine Bewegung, den Rhythmus irgend einer Verrichtung festzustellen, mag es angebracht sein, jedenfalls ist es höchst reizvoll — alles wegzulassen, was man über die Darstellung der Bewegung oder das Wiedererklingenlassen des Rhythmus hinaus an Seelischem sinnlich wahrnehmen und darstellen könnte. Aber bei Menschenbildnissen hört das auf. Bei einem Porträt verlange ich die Seele, den Rhythmus der kreisenden Gefühle wahrnehmen zu können. Daß Sie Porträts so malen können, lieber Herr Leverenz, beweist das minder gute „Knabenbildnis", beweist das qualifiziertere „Mädchenporträt", beweist mehr noch das schon anfangs besprochene Kiefernbild. Aber bitte, bitte lassen Sie sich nicht weglocken auf neue Pfade, die Sie gewiß auch gehen können, die aber nur die gehen sollten, die sie gehen müssen. Ich bin ganz gewiß nicht reaktionär, politisch nicht und schon garnicht künstlerisch. Ich darf mich der Stunden vertrauten Umgangs mit Wedekind rühmen, ich habe von jeher Piloty und Makart nur vom Wegsehen gekannt — aber bin ich darum ein Kompromißler, daß ich Ihnen sage: diese Art Hypermodernität meiden Sie bitte, bitte? Das ist die Mode von vorgestern!

Noch vor einem Jahr hätte man sich ernsthaft beschäftigen können mit Bildern wie „der Auszug nach Aegypten“ und „die Hure an der Straßenlaterne“. Heute ist das nicht mehr möglich. Damals war das Neuland — inzwischen habens viele, so viele auch gemacht und besser gemacht. Derartige Versuche, neue Darstellungsmöglichkeiten zu erzwingen, lassen sich vergleichen mit weit herausgeschobenen Vorposten, die ganz nützliche Arbeit tun im Kampfe gegen Reaktion und Verschlampung, die aber überflüssig werden, wenn sich die gesamte Front vorgeschoben hat, und deren Leiden nach dem Siege längst vergessen sind! Und der Sieg ist erfochten schon lange, lange! Was wir bei Böckstiegel sahen, war schon längst nicht mehr Küste, die dem Meerfahrer über dem Ozean winkt. Das war schon Binnenland, längst durchforschte, gänzlich eroberte Kolonie. Und wenn sie auf hundert Flöten blasen, man kann zwar in Bielefeld eine Aufführung der „Büchse der Pandora“ sabotieren, aber kein Gott und kein Mensch und kein Kaiser kann das Werk wieder aus der Welt schaffen. Das sind alles Fälle, da das Werturteil für unsere und die kommende Generation längst feststeht, und um die erst einmal wieder gestritten werden wird in der dritten oder vierten Generation, wenn man anfangen wird zu sondern was von der „Literatur“ zu den „Klassikern“ kommen wird und was zur „Geschichte“. Wir sind längst überzeugt, daß all das, sagen wir Wedekind und Pechstein (um nicht wieder Böckstiegel zu nennen) zu den Klassikern kommen wird. Darum aber, weil ich nicht möchte, daß man eines Tages sagen wird, der Leverenz, das ist einer von denen, die damals eine Mode mitmachten, die gang und gäbe war, — denn bei allen denen, die nicht von innen heraus „Ausdruckskunst“ geben müssen, handelt es sich um eine „Mode“. — darum möchte ich Ihnen heute sagen: suchen Sie den Raffael in sich und prügeln Sie sich nicht zu einem Mengs. Bei Ihnen ist die Gefahr sehr groß, daß Sie morgen in sich die Berufung zu einer Kunst entdecken werden, die heute für einige wenige Maler Zwang innerster Eingebung ist. Sie sind ein blonder, blauäugiger Deutscher und Sie sind herb genug, um nicht zu versüßlichen und also können Sie sich's leisten, Seele und Gemüt zu haben ohne sentimental zu werden. Ich kenne Sie nicht, oder kaum; aber mit dem feinen Gefühl, das wir Schauspieler für die Seelen anderer Menschen uns anzuerziehen bemüht sind, glaube ich erfaßt zu haben, daß Ihr innerstes Wesen ist: stille Seele, feine Beschränkung! — Und oft gehört dazu mehr Kraft als zur Ringkämpferei. Und Sie haben Kraft, auch ohne daß Sie Ihre Muskeln herzeigen. Jene schöne stolze, innere Kraft, die einem zur Selbstverständlichkeit geworden ist, deren man sich bewußt ist ohne sich und andere an sie erinnern zu müssen.

Film und Theater.

von Carl Hauptmann.

*) Eine Zufallsanregung hat es gefügt, daß ich neugierig auf das innere Wesen der Filmkunst wurde. Daß ich eine Zeit nicht bloß, wo ich konnte, gespannt allerlei Filme angesehen. Daß ich auch eine Reihe Filmmanuskripte sehr aufmerksam gelesen habe. Danach war mir, ganz nach meiner sonstigen, rein intuitiven Schaffensart, schließlich eines Tages auch ein eigener Film aufgewachsen. Und post festum, d. h. nach dem Feste des Schaffens und Schauens dieses Werkes, habe ich an meiner eigenen Hervorbringung die künstlerischen Forderungen an einen Film genauer zu prüfen versucht. Das sind die Betrachtungen, die ich anstellte.

Die Filmkunst liegt noch in den Windeln. Die Filmkunst ist noch keine Kunst. So wie sie heute im Durchschnitt vor uns steht, mit sehr geringen Ausnahmen, ist sie Volksbelustigung und Geschäft. Das hat einen sehr natürlichen Grund. Als das Bioskop, die bioskopische Photographie, erfunden war, erkannten die Techniker darin sogleich ein vorzügliches Mittel, das Bühnenbild unserer Kunsttheater zu kopieren. Und so den breitesten Schichten des Volkes, die von unserem Kunsttheater ausgeschlossen waren, in Kopie ein billiges Theater zu schaffen. Das ist der Film von heute. Billige, farblose, unzulängliche Kopie des Kunsttheaters. Zichorie statt Kaffee fürs Volk. Diese einseitig wirtschaftliche und tech-

*) Mit gütiger Erlaubnis des Verfassers dem 3. Heft des Jahrgangs 1919 der „Mitteilungen des Deutschen Werkbundes“ nachgedruckt.

nische Verwertung des Films fürs Volk mußte es mit sich bringen, daß man dem Film Literatur zugrunde legte. Natürlich schlechte Literatur, um die breitesten Massen des Volkes reichlich anzulocken. Man legte dem Film also Dramen zugrunde, deren eigentliche Bestimmung war, vom lebendigen Schauspieler gesprochen zu werden. Moderne Alltags- und Konversationsstücke, Dialogstücke, meist kolportagehaft verfärbt, die eigentlich zum fließenden Ausdruck nur durch die Sprache gebracht werden können. Daher ist es auch nicht wunderbar, wenn der Film überwiegend mit krampfhaften Gesten der Darsteller, mit an der Grenze der Grimasse liegenden Ausdrucksmitteln arbeitet. Denn Grimasse ist die natürliche Folge, wenn man fürs Sprechen Bestimmtes ohne Sprache, ausschließlich mit Gesten, ausdrücken will. So als bloße Kopie des Kunsttheaters ist der Film von vornherein in eine enge Sackgasse gebracht. Da kann man selbst die erfolgreichsten Dramen unseres Kunsttheaters zugrunge legen. Auf dem Wege bloßer photographischer Nachahmung ist ein wahrer Fortschritt des Films unmöglich. Diese Zichorie wird nie Kaffee. Auf diesem Wege kann der Film nie Kunst werden.

Aber es gibt für den Film eine sehr klare und bestimmte Aussicht, Kunst zu werden. Man muß sich nur erst einmal Natur und Wesen der großen Entdeckung des Bioskops scharf klarmachen. Sie wissen, die bildenden Künste im engeren Sinne, Malerei und Bildhauerei, vermochten alle lebendige Gebärde, alle echte Lebensbewegung nur sozusagen im transitorischen Moment zu ergreifen und darzustellen. Ablaufendes Spiel z. B. aller Lebensbewegung des Menschen war allein dem Theater vorbehalten. Wenn die Technik jemals den lebendig bewegten Menschen, gar den sprechenden Menschen, mechanisch darzustellen sich vermaß, so gab es nur schreckhafte, greuliche Monstren von Maschinen. Sie wissen auch, daß die bildenden Künste sich unendlich leidenschaftlich bemüht haben, den transitorischen Moment der Gebärde in ihren Werken so zu steigern, daß es zur Vortäuschung ausdrucksvoller Bewegungen kam. Ich denke an Bemühungen und Betrachtungen Auguste Rodins. Er gibt ein Verfahren an, lebendige Gebärde im Bildwerk vorzutäuschen. Er spricht von der Statue des Marschalls Ney, die den Eindruck des Vorstürmens erwecke, weil in dem einen starren Bildmoment aufeinanderfolgende Momente der Bewegung vereinigt sind. In diesem Dilemma, in dieser Einschränkung haben sich die bildenden Künste allezeit der lebendigen Gebärde gegenüber befunden. Da eben ist die große Entdeckung des Bioskops gekommen. Das Bioskop kann mehr als Malerei und Bildhauerei. Sein einzigartiges, ganz spezifisches Vermögen ist, den Ablauf aller bedeutungsvollen Bewegung, die lebendige Gebärde aller Wesen, der lebendigen und der toten Dinge, absolut zu objektivieren.

Vielleicht ist schon hier ersichtlich, welches Unding es war, den Film ausschließlich zum Kopieren unserer bisherigen Bühnenbilder auszunützen. Ihn hauptsächlich in der Abhängigkeit des Sprechtheaters zu halten. Das Bioskop ist eine bildnerische Bereicherung ersten Ranges. Es vermehrt die Kunstmittel der bildenden Künste um ein entscheidendes Glied. Und nur an dieser seiner spezifischen Befähigung wird ein Fortschritt zu seiner künstlerischen Verwertung zu suchen sein.

Ich will an den bildenden Künsten demonstrieren. Nein, ich will an den Künsten demonstrieren. Bildend sind alle Künste. Goethe hat nicht umsonst auch dem Dichter zugerufen: „Bilde, Künstler, rede nicht! . . . .“ Der Musiker bildet aus Tönen. Der Musiker hat sein Klavier. Die Töne des Klaviers sind zu äußerst reinlich vorbereitet. Tropfen von Tönen. Rund wie Perlen. Rein wie Wassertropfen. Absoluter Wohlklang. Das ist des Musikers Elementarbereich. Daraus bildet er sein hochgestaltiges Werk ideellen, seelischen Ausdrucks. Der Maler hat seine reinen, geläuterten, veredelten Farben als Elementarbereich. Der Bildner seinen karrarischen Marmor. Jaspisstein. Elfenbein. Wachs. Was weiß ich! Das sind des Bildners Elemente. Jetzt plötzlich bietet uns das Bioskop ein Instrument dar, die lebendige Gebärde aller Dinge urreinlich wahr zu objektivieren. Wird da nicht sofort eine Aussicht lebendig, die bisher in der bildenden Kunst fehlte?

Was ist denn Gebärde? Was ist denn die bedeutungsvolle Bewegung des lebendigen Leibes? Die Seele macht sich auch ohne Wortsprache in der Gebärde verständlich. Indianer aus Amerika verstanden sich grundsätzlich durch Gebärden mit den Taubstummen in einer Anstalt Berlins. Gebärde ist wie der Ton des Musikers, das Licht (die Farbe) des Malers, das Wort des Sprechenden, ein Ausdrucksmittel der Seele. Nicht bloß die Wortsprache hat seelischen Mitteilungs-

wert. Gebärde, das ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung. Sehen Sie Michel Angelos Moses an. Die innere Empörung zuckt durch den ganzen mächtigen Leib. Fiebert in den Händen, die in dem Barte wühlen. Spannt den Nacken in der jähen Wendung gegen den Götzengreuel. Spannt Ballen und große Zehe zum jähen Aufsprung. Geste ist mehr nur als sprachliche Mitteilung. Sprache ist derjenige Teil der Gebärde, der beim Menschen gleichzeitig Laut wurde. Und den wir in dem engen, menschlichen Gemeinschaftsleben hauptsächlich weiter gebildet und zur Mitteilung für Gesellschafts- oder Geisteszwecke bis in feinste Spintisationen kompliziert und versachlicht haben. Nehmen Sie einem sprechenden Menschen die Möglichkeit, mit dem Ausdruck der Gemütsbewegungen, mit Mienen und „Handlungen", vor allem auch mit den Modulationon des Atemrhythmus und Herzschlages seine Lautsprache zu begleiten, so schrumpft der seelische Mitteilungswert der Lautsprache auf ein Minimum ein. Da haben wir einen Menschen vor uns, der seine Erlebnisse nur rein durch sachliche Lauthinweise mitzuteilen vermag. Da haben wir einen Menschen vor uns, wie er im Märchen lebt. Den Mann ohne Seele. Ein Hund versteht nicht an Worten die Seelenverfassung seines Herrn. Er faßt sie sogleich aus dem stummen Gesamtspiel seiner Gebärde. Menschen, die niemals italienisch verstanden, waren wie überschwemmt vom ideellen Gehalte des Menschenschicksals, als sie Eleonore Duse gesehen. Und erinnerten sich erst zufallsweise Tage hinterdrein, daß sie eigentlich kein Wort von ihr verstanden. Das Reich der Gebärde ist ein kosmisches Reich. Es ist das Urbereich aller seelischer Mitteilung überhaupt.

Das Kunsttheater hat die sprachliche Mitteilung der Menschen untereinander zum Grunde. Die Dichtkunst vermag mit den Mitteln subtilster Seelenmitteilungen durch die Worte ihr Werk auf der Bühne aufzubauen. Aber Grundleidenschaften äußern sich weit über das Reich der verständigen Menschenmitteilung hinaus. Durchdringen das Tierreich. Durchdringen das ganze Naturreich. Die ganze Welt ist ein weites Reich beudeutungsvoller Gebärde. Da ist nun im Bioskop ein Instrument gewonnen, diese universellen Elemente seelischer Mitteilung aus dem ganzen Kosmos zu objektivieren und isolieren. Und mit ihnen wie mit Farben oder Tönen ein Kunstspiel zu treiben. Vielleicht erkennen Sie jetzt, welche grundsätzliche Bereicherung der bildnerischen Kunstmittel des Menscheu mit der großen Entdeckung des Bioskop gewonnen war. Und erkennen gleichzeitig auch, wie eng ein Verfahren beschränkt sein mußte, das sich bei dieser herrlichen Entdeckung hauptsächlich auf eine Nachahmung des Literatur- oder Sprechtheaters versteifte.

Freilich ist dazu noch manches mehr zu sagen. Auch das Instrument des Theaters braucht seinen Dichter und seinen Bildner. Auch da muß dem Bühnenbilde der Bühnentext zugrunde gelegt werden. In dem Sinne besteht zwischen Film und Thaeter eine Aehnlichkeif. In beiden arbeitet man mit dem Schaukasten In beiden handelt es sich um einen lebendigen, ideellen, fortlaufenden Schicksalsgehalt. Und um aufeinanderfolgende Bühnenbilder. Aber der Sinn des Theaters, und sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Wortkunst. Das ist die Dichtkunst. Der Sinn des Film, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde. Beide, Dichter und Bildner des Film, müssen im grundsätzlichen Gegensatz zum Theater, ihre Kunst und Schicksalsschau rein aus gestischen Elementen betreiben. Rein aus dem Urbereich der Gebärde entnehmen. Hier eröffnet sich ein weiteres Bereich als das Menschenreich. Hier eröffnen sich Möglichkeiten, mit den Gebärden auch von Tieren und Pflanzen, von Felsen und Sternen, von Möbeln und Häusern zu spielen. Und den ganzen, beseelten Kosmos künstlerisch auszunützen.

Aber freilich heißt das nicht bloß, vorhandene Realien zu photographieren. Solche Bilder können nur das Werk eines persönlichen bildenden Künstlers sein, der mit den photographischen Filmplatten künstlerisch zu verfahren weiß. In solchem Sinne muß jedes Bild eines Film erst behandelt sein, wenn sich der Film als Kunstfilm aufspielen will. Auf Abbildung der zufälligen Ueberfülle, wie es von dieser Welt das bloße Photogramm ausscheidet, kann es in einem Kunstfilm nicht mehr abgesehen sein. Der bildende Künstler muß ebenso persönlich beteiligt sein, wie der Dichter, der eine aus Gebärden erschaute, schicksalsgehaltige Mitteilung dem Film als Text zugrunde legt.

Vielleicht ist hier eine Einschränkung zu machen. Ganz ohne die Mittel sprachlichen Ausdrucks und sprachlicher Etikettierung kann man, von dem sprechenden Worte des Darstellers im Theater ganz abgesehen, auch im Theater nicht

auskommen. Schon der Theaterzettel enthält eine Ueberfülle vorher nötiger, zum klaren Verständnis der Vorgänge auf der Bühne unerläßlicher, sprachlicher Hinweise. Auch der Film kann ohne mannigfache, vorherige oder mitten hinein gefügte, sprachliche Hinweise nicht voll verständlich werden. Aber vielleicht gibt es auch da ein klares Kunstgefühl, wieweit solche sprachliche Hinweise sich schlicht und wahr in den Ablauf des Film einfügen lassen. Es wird immer ein schlechter Film sein, der gestisch krampfhaft noch Dinge zum Ausdruck bringen will, die sich nur mit Worten sprechen lassen. Und es wird immer eine wohltätige Zwischensehrift sein, die im Gange des vorgeführten Schicksals dem Beschauer notwendige Worte plötzlich hinhält, die den ideellen Gehalt der Schicksalsbilder erst runden. Solche Worte bringen dem Beschauer die notwendige, innere Ruhe der Betrachtung. Vollenden und bereichern den ideellen Eindruck zu einem Ganzen. Und müssen deshalb als ein vollberechtigtes, künstlerisches Element des Filmwerks behandelt und künstlerisch ausgebildet werden.

Es gilt heute mit Recht als übles Symptom, wenn irgendein Kunstwerk als vom Film beeinflußt empfunden wird. Solange man nur daran dachte, durch das Biostop ein billiges Theater fürs Volk zu gewinnen. Solange man im Film nur eine Art Kolportagedrama zum Kolportageroman zufügte, ist das nur zu leicht verständlich. Mit den geringsten Ausnahmen, ich denke dabei an die phantasiereichen Filme von Paul Wegener, und Phantasiefilme von Italien, die sich z. B. vermaßen, Dantes Hölle vorzuführen, ist der heutige Film noch völlig von Musen und Grazien verlassen. Und kann das Odium niedersten Geschmackes nicht von sich schütteln. Aber das innerste Wesen der Entdeckung des Film, ganz von dem abgesehen, was bloße Techniker und Geschäftsleute aus dieser Entdeckung eigentlich gemacht haben, hat unbewußt und triebhaft die gesamte zeitgenössische Kunst maßgebend beeinflußt, indem es das Urbereich der Gebärde auftat. Die ganze zeitgenössische Kunst hat die schönheitsdünkelnden, friedlichen, erstarrten, übergeistigten Ideale der Künste und ihre herkömmlichen Ausdrucksgesetze, soweit sie sich als Zwang und Ketten dem Ausdruck der neuschaffenden Seele des Künstlers entgegenstellten, von sich getan, in der Gebärde das erweiterte Reich der Urmitteilungen plötzlich neu witternd. Hat sich über die sanktionierte Kultur leidenschaftlich und neu in das Ur- und Naturreich zurückgefühlt. Hat über die sterilen, verwickelten, überfeinerten, verstiegenen Spintisationen erstarrten Kunstgeistes hinaus zu den Urleidenschaften wieder den Weg sich gebahnt. Und ans ihnen heraus neu seine Träume der Kunst zu schaffen begonnen. Denken Sie an Reger. Wie mit ehernen Hämmern hat er die friedlichen Idyllen breiter, musikalischer Beschreibungen bloßer Harmonik eingetrümmert. In einer Musik, nicht für Salons und Konzertgemeinden zum Wohlgefallen. Sondern im Künstlerzorne. Und im gewaltigen Drange gegen Gott und den Kosmos. Um mit musikalischen Neugebärden das Reich der Weltseele auszumessen. Denken Sie an einen Franz Marc, der in Bildern tiefster, gestischer Beseelung ein ganz neues Reich der Liebe und des Begreifens der Tiere gestaltete. Denken Sie an gestische Städtebilder, die in mancher Ausstellung futuristischer oder kubistischer Künstler, das billige Entsetzen des Laienpublikums bildeten. Der Film hat auch an den Dichter eine Mahnung gerichtet, die logisch hochzugespitzte, hochintellektuelle Sprache, die sich dem sinnlichen, leiblichen Ausdruck allzu abgezogen entrückte, wieder ganz in das Urreich der Gebärde zurückzufühlen und daraus eine sinnliche, anschauliche, mitreißende, lebendige Wucht der Urmitteilung wiederzugewinnen. Atem, nicht Worte. Die heutige Sprache ist ein logisches Filigran. Eng ineinander gewoben und erschwert durch syntaktische Mißgeburten. Allzu diffizilen Denkinhaltes. Verdorben auch durch die Notdurft des Alltags. Durch Geschäft und Eile und Halbbildung. Noch ohne ein Lockbild höheren Geschmackes auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Da hat sich dem Sprachkünstler oder Dichter heute ein gestisches Ideal seiner Mitteilung plötzlich aufgetan. Sehnt sich der Dichter, seiner Sprache den Urwert, den Gebärdenwert zurückzugeben. Was sollte seit zehn Jahren der Sturm? Der äußerste Vertreter solcher Grundsehnsucht? Alle expressionistischen Künstler ringen seit langen Jahren um solche neue, lebendige, unmittelbare, jähe Urmitteilung der Seele.

Deshalb ist das Bioskop eine der charackteristischsten Entdeckungen auf künstlerischem Gebiete. Denn schon in seiner heutigen Anwendung hat es den tiefen Gehalt und den jähen Mitteilungswert der Gebärde uns nachdrücklich vor Augen geführt. Und ich kann nicht zweifeln, daß deshalb gerade dieser Entdeckung für die Kunst noch eine reiche Zukunft beschieden ist. Man wird sicher lernen

HEINZ LEWERENZ, TUSCHZEICHNUNG: KUHHIRT

12. Kunstbeilage der Bielefelder Blätter.

die bioskopischen Photogramme von dem zufällig Photographischen, von allen zufälligen Realien zu befreien. Man wird sicher lernen, sie als Rohelemente behandeln, um so die gestischen Elemente aller Dinge rein daraus darzustellen. Und derart Bilder zu schaffen, die aus der Schau eines Künstlers geboren und von der echten, lebendigen Geste neu und einzigartig belebt sind. Der bisherige Theaterfilm wird deshalb natürlich seine Straße weiterziehen. Das Ueberflüssige in der Welt muß immer selten bleiben. Das arme Musterbeispiel, das nicht dem Golde, sondern dem Lockbild der Vollkommenheit nachrennt. „Von allen Notwendigkeiten des Lebens gebührt dem Ueberflüssigen der höchste Rang."

Bernhard Hoeft, Berühmte Männer und Frauen Berlins und ihre Grabstätten. I. Der Dreifaltigkeitsfriedhof in der Bergmannstraße. Mit 59 Abbildungen und einem Plan. Berlin 1919. Verlag von Georg Siemens. Preis ungebunden 12,50 Mark.

Was uns veranlaßt, an dieser Stelle ein Buch zu empfehlen, das nichts mit dem Theater zu tun zu haben scheint, ist eine Anregung, welche die ebenso interessante als feinsinnig und geistvoll gestaltete Schrift bietet. Unter den vierzig Aufsätzen — Feuilletons im besten Sinne —, die durch wertvolle Abbildungen geschmückt sind, befinden sich nämlich außer Charakterbildern von August Kopisch, Ludwig Tieck und dem unglücklichen Albert Lindner, literarische Porträts von Amalie Wolff und Marie Seebach. Das veranlaßt mich, zu fragen: wäre es nicht eine schöne Aufgabe, wie dieser beider, so die Grabstätten aller berühmter und bedeutender Bühnenkünstler Deutschlands festzustellen und in Bild und Wort darzustellen und zu schildern und in einer besonderen Schrift zu vereinigen? Bernhard Hoefts Heft könnte einer solchen Sammlung zum Muster dienen. P. H.

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

INDIVIDUELLE ANPASSUNG
UND ANFERTIGUNG VON

AUGENGLÄSERN

BESTE AUSWAHL IN KNEIFERN UND BRILLEN, KÜNSTLICHEN AUGEN, LUPEN, LESEGLÄSERN, PRISMENGLÄSERN, FELDSTECHERN, MIKROSKOPEN, USW. USW.

FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK

OPTIKER HENNE

OBERNSTRASSE 32 ··· EINGANG AN DER KATH. KIRCHE

DAS PREISAUSSCHREIBEN
IM „BIELEFELDER THEATER-ALMANACH"

zeitigte folgende Resultate:

I. Preis: 5mal 2 Opern-Freikarten: Theo Ortmann, Roonstr. 22.
II. Preis: 5mal 2 Schauspiel-Freikarten: Anne-Marie Buddeberg, Bahnhofstrasse 37.
III. Preis: 3mal 2 Opern-Freikarten: Berta Gorsegner, Brunnenstrasse 19.
IV. Preis: 3 mal 2 Schauspiel-Freikarten: Gretl Holtkamp, Melanchthonstrasse 71.
V. Preis: 2 mal 2 Opern-Freikarten: Heizer August Richter, Brackwede, Senner Strasse 30.
VI. Preis: 2mal 2 Schauspiel-Freikarten: Grete Glossier, Reichspoststrasse 4.

Von 397 Antworten konnten wir leider nur 6 mit Preisen bedenken, aber wir geben unserer Freude Ausdruck darüber, daß aus allen Schichten des Publikums unserm Ruf so freudig nachgekommen wurde. Alle, die nichts erhalten konnten, müssen wir aufs nächste Jahr vertrösten. — Mit den Gewinnern werden wir uns brieflich in Verbindung setzen. — Die eingesandten Antworten werden wir nun nach und nach in den Heften der Bielefelder Blätter zum Abdruck bringen. Die Redaktion.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonntag 25. Januar	2	Dornröschen
	7	Zar und Zimmermann
Montag 26. Januar	7	Medea (Sandrock)
Dienstag 27. Januar	7 C	Der fliegende Holländer
Mittwoch 28. Januar	7 A	Zar und Zimmermann
Donnerstag 29. Januar	7 B	Bastien und Bastienne Der eingebildete Kranke
Freitag 30. Januar	7	Fledermaus
Sonnabend 31. Januar	7	Medea

Sonntag 1. Februar	2	Dornröschen
	7	Eugen Onègin
Montag 2. Februar	7 B	Martha
Dienstag 3. Februar	7 A	Jaàcobs Traum
Mittwoch 4. Februar	7	Eugen Onègin
Donnerstag 5. Februar	7 C	Der Häuptling
Freitag 6. Februar	7	Eugen Onègin
Sonnabend 7. Februar	7	Liebe

W. GIEBE · BIELEFELD

OBERNSTRASSE 20

FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR

HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. / Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

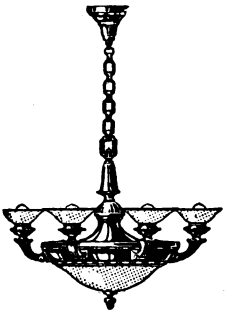
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

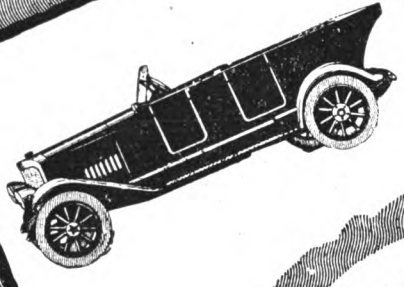
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN

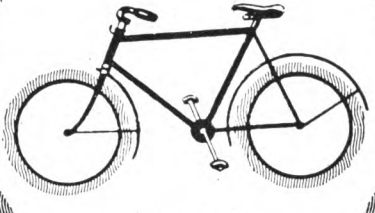


STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Dürkopp



Leichte Kettenlose



Fahrräder

FR. TATULA

MOTORWAGEN
FAHRRÄDER

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST
BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

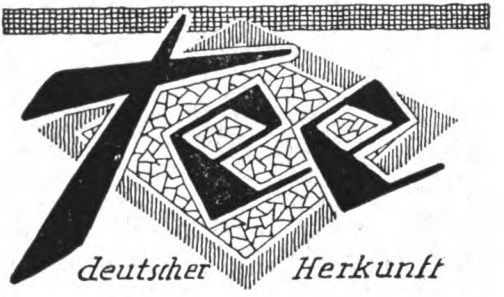
O·F·

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Mimische Darstellungen

des Direktors und Ritters

Herrn Iffland.

Jude Shylock

in Shakespeares Kaufmann von Venedig.

15|16|17. Kunstbeilage der Bielefelder Blätter

3ter Act 3te Scene

Ich will den Schein, ich will nicht reden hören

1

4ter Act 1te Scene

(Bassanio) „Was wetzest du so eifrig da dein Messer„?

2

4ter Act 1te Scene

(Shylock erwartet mit Ungeduld die Ankunft des Richters)

4ter Act 1te Scene

(Bassanio) „...Ich bitte Euch Herzog, beugt doch dieses „einzigemal das Gesetz unter Euer Ansehen.

4ter Act 1te Scene

Ein Daniel ist gekommen, Gericht zu halten, ein Daniel!

4ter Act 1te Scene

Ein Eid, ein Eid! - Ich bin durch einen Eid im Himmel gebunden

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**
Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung, Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich.

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1345

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

1. FEBRUARHEFT 1920

Shylock.

von Dr. Guido Glück.

Shylock wurde von Shakespeare als komische Gestalt geschaffen, deren eigensinniger, alttestamentarischer Haß komödiantisch-spitzfindig überlistet wird; unserer Zeit gilt er vielfach als tragische Erscheinung, als Verkörperung des Rechtes, dem vom Recht unrecht geschieht.

Diese Wandlung des Zeitgeschmacks, der kulturellen Auffassung und Empfindung, verschiebt ganz den Standpunkt des als Märchenlustspiel gedachten Stückes „Der Kaufmann von Venedig", das man dementsprechend als „Der Jude von Venedig", ja (Ermete Novelli) als „Shylock" kurzweg spielte und als selbstständige Tragödie aus dem übrigen bunten Rahman herausschälte und heraushob. Hier spiegelt sich wirklich einmal die Zeit im Theater und gibt den „Auffassungen" der Darsteller nicht nur Gelegenheit, sich zu dokumentieren, sondern geradezu kulturelle Bedeutung.

An den großen berühmten Darstellern der Shylock-Rolle läßt sich diese Wandlung in der Auffassung Schritt für Schritt verfolgen; Stimmen aus dem Publikum, gelehrte und ungelehrte, begleiten sie.

Burbage, der erste Shylock (1616 gest.) gab den Juden als komische Gestalt in gelbem Kaftan, mit rotem Haar, langem, rotem Bart und krummer Nase. Garrick (1716—1779) drängte schon die komischen Elemente der Rolle stark zurück; sein Kollege Karl Nacklin ließ sie überhaupt fallen und arbeitete das Tragische der Gestalt mit starken Strichen heraus (Soffé). Kean grimassierte die Rolle: er kreischte ohne Unterlaß, schrie, stampfte und ließ die Blutgier in jedem Augenblick wie ein hungriges Raubtier hervorbrechen.

Unter den großen deutschen Darstellern des Shylock schränkten Schröder (1744—1816) und Reinecke das Komische dahin ein, daß sie die Rolle mit einem fast unmerklichen jüdischen Akzent sprachen. Flecks (1757—1801) Shylock wird als grauenhaft und gespenstisch, doch als nie gemein, sondern durchaus edel geschildert.

Seit der Aufklärung und Lessings „Nathan" (1779) wurde die Auffassung dieser Judenrolle eine andere, seit Schlegels Meisterübersetzung Shakespeares beschäftigte sich die wissenschaftlich-ästhetisch Interpretation mit ihr. Die Wege beginnen sich zu scheiden. Horn nennt Shylock einen Juden im höchsten Stil, eine Mischung von Schlange und Tiger, Lewald den würdigen Helden eines Schauspiels. Darstellerisch stehen an diesem Wendepunkt der Auffassung Iffland und Devrient.

Iffland (1759—1814) repräsentierte die jüdische Gattungsnatur in objektiver Weise, mit heiterem, versöhnendem Humor; er erschien kräftig, stolz, keck, ja jugendlich in einem langen Rock mit einfachen Schnür- und Pelzbesatz, steigerte etwas den jüdischen Akzent und charakterisierte die Gestalt durch maßvoll gehaltene groteske Gebärden. Er fand seine Bewunderer und seine Tadler. Jene stellten ihm Devrient gleich, diese tadelten sogar sein Kostüm und sprachen von überflüssigen Troddeln, Pelzverbrämungen und Quasten und machten ihm den

Vorwurf falscher Ironie und Verfeinerung. Wenn Iffland sagte: „Ich will den Schein, ich will nicht reden hören!" konnte man lächeln, während man bei Devrient die Zähne zusammenbiß. Der Ausruf: „Ein Eid! Ein Eid! Ich bin durch einen Eid im Himmel gebunden!" wirkte bei Iffland drastisch-komisch auf das Publikum, während bei Devrient ein Schauer die Haut überlief. Die Freunde sprachen von Ifflands reifstem Kunststudium und Devrients Genialität.

Bezeichnend ist für diesen Fall Zelters, Goethes kraftvolllebendigen Freundes Brief vom 24. Jänner 1813. Er schreibt von der „gänzlichen Vergreifung unseres Virtuosen (eben Ifflands) an dem Charakter des Shylock" und fährt fort: „Ich habe mir diesen Juden immer als einen wahren Kaufmann vorgestellt, der vollkommen Recht hat und nichts sucht als sein Recht, welches ihm durch sogenannte Billigkeit und Tugend geschmälert wird, und kurz, dem Rechte geschieht Unrecht! Das ist die Pointe der Moral des Stückes! Das hat der Dichter gewollt; er mag gewollt haben oder nicht. Der ganze Haß eines Juden geht dahin, einen Menschen zu vertilgen, der den Handel verdirbt. Darin hat der Jude, der Handelsmann, Recht und der sogenannte Kaufmann Antonio ist nichts mehr als ein tugendhafter intoleranter Schwätzer, der nicht weiß, wie er reich geworden ist und im Uebermute seines humanen Kitzels doch den Reichtum für das Höchste hält. Diesen Venetianischen Juden nun zu einem knotigen lausigen Wasserpolacken erniedrigt zu sehen, ohne irgend ein Verdienst an ihm erkennen zu lassen, und doch eine Schar edler Menschen, ja den Dogen selber und den ganzen Staat in gewaltiger Bewegung zu sehen — das kann mich zum Zorne reizen, ja, ich kann mich kaum darüber zufrieden stellen." Goethe, der seines lieben Zelter Briefe Punkt für Punkt zu beantworten pflegte, kommt auf diese Auslassungen mit keinem Wort zurück, obwohl er sich über Iffland äußert: „Ifflands Gegenwart hat mir sehr große Freude gegeben. Ich habe mich ganz rein an seinem Talent ergötzt, alles aufzufassen gesucht, wie er es gab, und mich ums Was gar nicht bekümmert." Vielleicht ist folgendes als Antwort zu deuten, mit dem Goethe fortfährt: „Nimm folgende Bemerkung geduldig auf: Wenn man es mit der Kunst von innen heraus redlich meynt, so muß man wünschen, daß sie würdige und bedeutende Gegenstände behandle; denn nach der letzten künstlerischen Vollendung tritt uns, sittlich genommen, der Gehalt immer als höchste Einheit wieder entgegen." Dieses Schweigen Goethes ist wohl kaum als Zustimmung aufzufassen.

Devrient spielte den Shylock unrüstiger, schwächer, gebückter, schleichender als Iffland, geradezu in buckliger Haltung. Ueber seine Darstellung schreibt Zelter am 13. März 1815 an Goethe: „Gestern habe ich unsern neuen Schauspieler Devrient den Shylock spielen sehen. Der Beylall den ihm unser Publikum bisher reichlich mitgeteilt hat, bezog sich besonders auf Judenrollen, indem er das jüdische Deutsch mit großer Vollkommenheit spricht. Dies fand nun auch hier statt, doch nicht auf Ifflands Art, der die Lacher zu gewinnen wußte; die Rolle ward wahrhaft tragisch, von vornherein bis an Ende, und ich habe nichts Schöneres in der Art gesehn. Dabey war er höchst wahr costümirt wie ein Jude und wie ein Venetianischer Jude (wiewohl ich noch keinen gesehen habe, aber auch keinen anderen zu sehen begehre) so stand, so schritt, so trug er sich, so kroch er, nach seinem Rechte, nach seinem Stande und stellte einen rechten Kaufmann dar, wie ihn Venedigs Gesetz zu seyn erlaubt. Dabey blieb er die nämliche Person und zugleich ein ganz anderer Mann, nachdem er mit Antonio, mit dem Dogen, mit der Portia oder mit seiner Tochter sprach. Besonders soll nicht vergessen werden, wie er das Ende der gestrigen Rolle zu halten wußte. Von da an wo er, das Messer in der Hand, den Spruch des jungen Rechtsgelehrten hört, bemerkte ich im Publikum den Effekt eines Versöhnungsakts; ein unwillkürliches Mitleiden drängt sich auf, insofern jeder im Tiefsten fühlt, daß der Jude eigentlich vom Rechte betrogen wird, und so ist der Kerl vom Theater wie ein untergehender Mond, und hinterläßt einen Anteil, den sich Niemand laut gesteht und desto tiefer fühlt, der aber ganz unmöglich wird, wenn die Rolle nicht mit dem bittern religiösen Ernste gespielt wird, der ihr zukömmt." (Iffland fiel vor Gericht auf die Kniee; dies war das Einzige, was sein Verehrer, der Wiener Shylock Costenoble, nicht vertreten möchte.) Doch am 15. Juni 1826 war Zelter mit Devrient als Shylock nicht zufrieden; er schrieb an Goethe: „Unser ehedem so treffliche Shylock spielte seine Rolle donnernd wie aus der Canone geschossen." Der geniale Devrient machte aber mit allem Schule: so kopierte ihn Marr in Wien im Jahre 1830 dergestalt, daß er als Shylock sogar die Hände so krumm hielt wie Devrient, dessen Hände — die Gicht verzogen hatte!

Seydelmann (1793—1843) legte sich wieder einen anderen Shylock zurecht: er verwischte von vornherein jeden Anschein des durch Glaubensdruck und Verachtung gedemütigten Juden und trat wie der Despot von Venedig auf, der alle Unbilden an den Christen zu züchtigen gekommen sei. Das rachebrütende Selbstgespräch, als Antonio erscheint, war schon ein Wutausbruch gegen das Publikum, die behutsam umwundene Erinnerung, daß Antonio ihn angespieen und Hund genannt habe, eine wilde, strafende Anklage. In der Gerichtsszene überlas er während der Reden Antonios und seiner Freunde den Schein, streichelte und küßte ihn unaufhörlich, streifte die Aermel auf und schwang das Messer; dann, weil bei Verschwendung der grellsten Farben das Wetzen des Messers an der Sohle nicht mehr genug war, fuhr er auch mit ausgestrektem Arme in weitem Bogen mit dem Messer ratschend auf dem Fußboden hin! (Eduard Devrient). Damit war natürlich Shylocks Verhältnis zum Drama ganz entstellt, doch auch heute noch kann man stolzbewußte Shylocks sehen.

La Roche wieder, der im Jahre 1833 den Shylock in Wien spielte, hielt ihn selbst in den aufgeregtesten Zuständen ganz phlegmatisch. Die Worte: „Der Fluch ist erst jetzt auf unser Volk gefallen!" sprach er nicht nur mit aller Mäßigung, sondern beugte sich mit dem Körper ganz bequem zur Erde und setzte fast mit Besonnenheit fort: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren!" Seine Repliken im Gerichtssaal hielt er hämisch und charakterisierte sonst einen Betteljuden durch gemeines Umhergaffen und gewöhnliche Körperwendungen, (In ihm dürfte wohl Schildkraut sein Vorbild gefunden haben, der heute als meisterlicher Shylock gilt.)

Sehr bezeichnend ist die Stellungnahme der Judenschaft zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig". In Wien war es im Jahre 1820 nicht die Zensur, die seine Aufführung verhinderte, sondern die Judenschaft. Costenoble berichtet: „Die vornehme Judenschaft ist hier weit ängstlicher als jene Hamburgs. Dort ist es keinem Israeliten eingefallen, gegen die Vorführung des „Kaufmann von Venedig" zu opponieren. Shylock ist ja eine so grandiose Ausnahme seiner Nation, daß es keinem Hamburger Israeliten einfiel, sich mit ihm zu vergleichen So aufgeklärt und klug ein Sohn Israels auch sein mag, nie will er eingestehen. daß der Shylock ein Charakter sei, der auf der Bühne geduldet werden dürfe, Unselige Zensur! Noch viel unseligere, einfältige Judenschaft in Wien, die da. wähnt, ihre Nation werde Rückschritte in der Toleranz machen, wenn eine solche Ausnahme mit Shylock auf der Bühne sich zeige."

Inzwischen erklärte der große Rechtslehrer Ihering Shylock für eine tragische Figur, weil man ihm sein gutes Recht vorenthält, stellte Adolf Gelber ihn als Rächer seines geknechteten Volkes hin und sah in ihm einen Verfechter des Humanitätsgedankens, der das an seinen Glaubensgenossen begangene Unrecht vergelten will. Heute wehrt sich die Judenschaft nicht mehr gegen den „Kaufmann von Venedig", sondern begrüßt in ihm eine Apotheose des zu Unrecht verfolgten jüdischen Volkes. So wird bei uns ein Aesthetikum (wie meistens: mißverständlich!) zu einem Politikum gemacht!

Narciss.

Paul Alfred Merbach.

„Und so jählings aus des Unglücks Tiefen
riß ihn das Schicksal auf des Glückes Höh'n."

Von dem Ringen und Vollbringen Albert Emil Brachvogels (1824/78) ist nur ein Werk übrig geblieben, das einen der größten deutschen Theatererfolge des 19. Jahrhunderts darstellt, das fünfaktige Trauerspiel von Narcisse Rameau. Es machte seinen Dichter zu einem berühmten Manne, der im buchstäblichsten Sinne über Nacht aus dunkelster Verborgenheit emportauchte und dann aber alle Hoffnungen unerfüllt ließ.

Das letzte von zwölf Kindern eines Breslauer Handwerkerehepaares quälte sich durch eine kränkliche, früh vaterlose Jugend, in die das Theater der Stadt, das einen regen Gästekultus pflegte, einen romantischen Schimmer hineinbrachte. Die Lust zum eignen dramatischen Schaffen wird geboren. . . . Nach dem Tode der Mutter verläßt er eine eben begonnene kaufmännische Lehre, um in Wien als

Schauspieler kläglich Fiasko zu erleiden; er siedelt nach Berlin über, wo er als Medaillenschneider Beschäftigung findet. Dabei ringt er mit höchsten Problemen der Dichtung, mit Jesus und Prometheus, hört dann aber wieder Vorlesungen an der Breslauer Universität, heiratet in seiner Vaterstadt und beginnt — unter den Nachwirkungen der Revolution — 1850 mit einem Schauspiel Moderne Liebe seine dramatische Tätigkeit: am 7. Februar 1851 stand sein Name zum ersten Male auf einem Theaterzettel . . . es war die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne in Berlin. Auf das bürgerliche Trauerspiel folgte ein in Spanien der Inquisitition spielendes Stück und ein Lustspiel . . . da brachen die Stützen seiner wirtschaftlich-menschlichen Existenz zusammen . . . die väterliche Firma machte unter der Führung seines ältesten Bruders Bankerott und Brachvogel war an den Bettelstab gekommen. 1854 kehrte Brachvogel nach Berlin zurück und fand in bitterster Alltagsnot ein ganz bescheidenes Pöstchen, das ihn und die Seinen mit dem Monatsgehalte von 20 Talern gerade vor dem Verhungern schützen mochte . . . er wurde am Kroll'schen Theater, das für die allmählich sich erweiternde Hauptstadt ein vielseitiges Vergnügslokal ward, Sekretär. In dieser Zeit der Irrungen und Wirrungen entstand der Narciss, in unmittelbrer Verbindung mit dem praktischen Theater; doch ehe das Stück beendet war, mußte Joseph Engel, der Leiter von „Kroll", Konkurs ansagen und Brachvogel war froh, in der bekannten Wolffschen Telegraphenagentur einen Unterschluf zu finden. Am 16. August 1855 reichte er dem Berliner Hoftheater das fertige Stück ein; es ist bekannt und oft erzählt, wie ein Zufall dem im Vorzimmer des Generalintendanten Botho von Hülsen — dem der Verfasser dann die Buchausgabe widmete — wartenden Schauspieler Ludwig Dessoir das in einen „knalligen" Umschlag eingebundene Exemplar des Stückes auffiel und wie er, nach einer mit fiebernder Anteilnahme „durchgejagten" Lektüre, mit Jubel und Begeisterung seinen Fund dem Bühnenleiter unterbreitete. Daß das Stück schließlich am 7. März 1856 im Königlichen Schauspielhause zu Berlin „uraufgeführt" werden konnte, war dem freundlich-fürsprechenden Eingreifen und Einflusse Louis Schneiders zu danken, der als Vorleser des preußischen König Wilhelm I. dessen nachgesuchte Zustimmung für die Aufführung leicht errang.

Es war ein Publikumserfolg, wie er in der Geschichte des deutschen Schrifttums und Theaters nur ganz selten da gewesen ist, die einzige ganz und restlos durch- und tiefgreifende Wirkung, die von dem Schinkelhause am Gendarmenmarkte in Berlin auf die praktische Gestaltung des deutschen Bühnenspielplanes ausgegangen ist. Es kommt beim und im Theater letzten Endes doch immer wieder auf das Primäre, auf den Schauspieler, an . . . hier waren, seit Ernst Raupachs Tagen, endlich wieder einmal Rollen geschaffen, die in wirkungsvollen Szenen und Kontrasten zu gestalten waren.

Ich übergehe die erst seit wenigen Jahren bekannt gewordene Tatsache, daß Brachvogel ursprünglich seinem Stücke einen im sentimentalen Sande verlaufenden rührseligen Schluß gegeben hatte, den er erst für die szenische Wiedergabe durch den auch in der gedruckten Fassung des Stückes vorliegenden ersetzte, da er so am besten den Grundgedanken seines Trauerspiels — es spielt im Todesjahr der Pompadour, 1764, im Kreise der Encyklopädisten zu Paris und am Hofe der königlichen Maitresse zu Versailles — zum Ausdruck bringen konnte, „daß eine von Fäulnis durchsetzte Gesellschaft mit zwingender Notwendigkeit ihrem Ruin entgegengehen muß, daß sie dem Ende gerade da am nächsten sein wird, wo sie sich auf der Höhe ihrer Triumphe glaubt."

Narcisse Rameau, ein junger Musiker, lebt im innigsten Glücke mit seinem jungen Weibe . . . bis sie ihn aus Ehrsucht eines Tages treulos verläßt. Jeanette wird schließlich als Marquise de Pompadour die Freundin des Sonnenkönigs von Frankreich . . . Narcisse treibt im halben Wahnsinn um den Verlust des Weibes seiner Liebe als zerlumpter Bettler durch die Straßen von Paris. Die Pompadour, die kurz vor der Erreichung ihrer königlichen Ziele steht, trifft auf einer Fahrt in den Straßen der Hauptstadt ihren ehemaligen Gatten, der sie nicht erkennt . . . ihr Schreckensruf „Narcisse" entgeht aber der Partei der legitimen Königin nicht . . . deren Anhänger suchen den Gegenstand des plötzlichen Erschreckens der königlichen Freundin für sich zu gewinnen, um ihn gelegentlich gegen die verhaßte Nebenbuhlerin ausspielen zu können. Die Schauspielerin Doris Quinault rütttelt Narciß aus seinem dumpfen Hindämmern und Brüten auf und entflammt ihn, der nicht weiß, daß sein Weib des Königs Geliebte ist, für die edle Tat, die Frankreichs Herrin vor niedrigster Schmach schützen soll . . . mit lodernder Leidenschaft und grausigster Wahrheit spielt er in einem Stück, das die Tanzzeremonie des

Königs und der Pompadour einleitet, die Rolle Eines, der seine treulose Gattin verflucht. In höchster Spannung und Erregung finden die Gatten sich wieder . . . bis Narcisse, aus einem Augenblickstaumel erwachend, dem treulosen Weibe die ganze Schmach ihres Handelns und Wesens ins Gesicht schreit und sie verfluchend auf ihrer Leiche im Wahnsinn zusammenbricht.

Diderots Dialog Le neveu de Rameau bildet in Goethes bekannter Uebertragung Grundlage und Voraussetzung des Brachvogelchen Stückes; die eigentliche Handlung des Trauerspieles ist bei Diderot jedoch nicht zu finden . . . so ist auch der schauspielerische Kernpunkt des Stückes, die berühmte Pagodenszene des vierten Aktes, völlig Brachvogels Eigentum. Weiter war es ein sehr geschickter Griff, das stolzeste Weib Europas, zu deren Füßen Könige gelegen haben mit dem kommenen Rameau in die engste menschliche Beziehung zu setzen; aus dem Musiker Diderots machte Brachvogel einen Philosophen Hegelscher Prägung — in dem interessanten Kapitel zu Hegels Einfluß auf das deutsche Drama, in dem der genannte Raupach der wichtigste Abschnitt ist, ist Brachvogels Narciß das letzte Glied — und philosophische Reflexionen in scharfer dialektischer Zuspitzung, durchsetzt mit ätzender Kritik gesellschaftlicher Zustände, haben ein gut Teil mit dazu beigetragen, den ungeheueren Erfolg des Stückes zu sichern und zu ermöglichen. Grabbesche Bildkraft der Sprache, Erinnerungen an Franz Moors Visionen vom jüngsten Gericht, leise innerliche Parallelen mit Hamlet bedingen hie und da die Gestaltung der Hauptfigur, an deren wirkungsvoller Ausprägung etliche Unwahrscheinlichkeiten des äußeren Geschehens nichts gehindert haben.

Aber nicht nur in der Technik und dramatischen Zielsicherheit lag die übergroße Wirkung des Stückes: der Zeitgenossen Sinn war geschärft für ein Trauerspiel, „das den Fernblick in ein Jahrhundert voll revolutionärer Schrecknisse andeutungsweise vor die Seele rückt", die Revolution war im Anzuge und die Gesellschaft bewegte sich auf einem Vulkane. Diese unmittelbaren Beziehungen zur Gegenwart sind freilich für das Stück geschwunden; für uns bleibt es die Möglichkeit zu einer großen darstellerischen Leistung, an der sich bisher alle versucht haben, die auf den deutschen Bühnenbrettern Geltung erlangten! Freilich: den Schöpfer der Rolle, Ludwig Dessoir, hat wohl keiner erreicht; hier war eine interessante, spezielle schauspielerische Aufgabe an die restlos und völlig kongeniale Natur des Künstlers gekommen, der damit eine der höchsten Leistungen deutscher Bühnenkunst vollbracht hat . . das Sein des Darstellers und das Sein der dichterischen Gestalt wurden eine Einheit, wie es z. B. in unsern Tagen mit Kayßlers Götz der Fall ist.

Mit diesem Stücke und Erfolge war Brachvogels Leben erschöpft; seine späteren dramatischen Arbeiten, nach denen natürlich die praktische Bühne gierig griff, entbehren der skizzierten Eigenschaften, die eines „Erfolgstückes" nötige Requisiten sein müssen. Er hat etliche Male Charaktere und Situationen des Narciss in anderem Milieu andeutend wiederholt; am Ende seines dramatischen Schaffens hat er in der Harfenschule mit der Gestalt des Figarodichters Beaumarchais noch einmal in eine dem Narciß verwandte Welt gegriffen; manches blieb Fragment; in den verschiedensten Epochen weltgeschichtlichen Geschehens tat er sich um, ohne doch das dramatische Siegerglück bannen zu können. Mit dem Romane von Friedemann Bach, des größten Johann Sebastian wild-genialischer Sohn, errang er noch einmal einen beträchtlichen Publikumserfolg; als Schilderung einer Zeit und eines interessanten Menschentypus hat diese epische Erzählung auch heute noch ihren Wert.

Narziß bricht auf dem Gipfel seelischer Erregung in die Worte aus: mein Gott, erhalte mir meine Sehnsucht; dieses Stoßgebet umfaßt das menschliche und künstlerische Sein und Werden Brachvogels; in seinem ganzen Schaffen ist eine starke Dosis „Narciß"; nicht der schäumende Zorn und der taumelnde Haß ist seines Wesens Inhalt und Kern, sondern sein Sehnen. Unter denen aber, die im Schreine deutscher Dichtung auf den zweiten Platz gehören, wird Albert Emil Brachvogel immer in vorderster Reihe stehen; er gab der Mitte des 19. Jahrhunderts einen großen deutschen Bühnenerfolg und rang danach, in diesem Schatten ein Eigener zu werden und zu sein.

Im Coburger Landestheater (ehemal. Hoftheater) gelangt demnächst die burleske Spieloper „Vetter Bocherinis Brautfahrt" von Büttner-Tartier (Text von Alexander Calliano) zur Uraufführung.

Die szenischen Bemerkungen in den beiden ersten Drucken von Shakespeares „Hamlet".

von Willy Werner Göttig.

(Referat, gehalten am 21. Oktober 1919 im theaterwissenschaftlichen Seminar der Universität Frankfurt a. M.)

Wir können uns heute keine Buchausgabe eines Dramas mehr ohne ausführliche szenische Bemerkungen denken. Meist finden wir unter dem Personenverzeichnis schon kurze Ortsangaben, wie z. B. in Rittners „Narrenglanz": Ort: eine kurfürstliche Burg. Ich will gerade bei diesem Drama bleiben. Vor jedem Akt finden wir dann eine genaue Beschreibung des Bühnenbildes; die Lage der Türen, der Fenster, die Stellung der Möbel, die Beleuchtung, alles wird dem Regisseur vorgeschrieben. Jede Person wird ihrer Tracht, ihrem Aussehen (Haarfarbe, ob mit oder ohne Bart) nach beschrieben, so daß der Darsteller ein festes Bild vor Augen hat, wenn er sich schminkt.

Die Modernen gehen heute so weit, daß die szenischen Bemerkungen oft wie eine Novelle zu lesen sind und, wie z. B. bei dem Engländer Shaw zwei und mehr Seiten einnehmen. Im Text wird nun jede Bewegung, jede Gebärde in Form einer in Klammer beigefügten, durch andere Druckschrift kenntlich gemachte szenische Bemerkung vorgeschrieben. Auch hier geht Shaw am weitesten. Für den Leser sind diese Bemerkungen oft, ja meistens sehr vorteilhaft, der Schauspieler und der Regisseur empfinden sie dagegen oft lästig und hemmend. Aus diesem Grund heraus gingen dann die ganz Modernen wieder dazu über, die szenische Bemerkung auf ein Mindestmaß zu beschränken und dem Regisseur und Darsteller die Ausdeutung ihrer Idee zu überlassen.

Shakespeare dürfte wohl kaum von dieser Erkenntnis ausgegangen sein; für ihn waren diese ausführlichen szenischen Bemerkungen überflüssig, da in dekorativer Hinsicht die Bühne seiner Zeit ein unbeschriebenes Blatt war. Nach den Rekonstruktionen, die wir uns vom Globe-Theater, wo seine Werke aufgeführt wurden, machten, waren Dekorationen, wie sie unsere Illusionsbühne bietet, nicht möglich, und eine Tafel orientierte über Ort und Zeit. Einige Möbelstücke mögen wohl vorhanden gewesen sein. Wir finden in den Drucken von 1603 und 1604 nirgends eine Szenenüberschrift, ein Szenarium und auch im Text wird nur ein einziges Mal der Ort der Handlung, Schloß Elsenore, angeführt.

Die beiden Ausgaben weichen textlich ganz bedeutend voneinander ab. In der Ausgabe von 1603 fehlen ganze Szenen, die wir in der späteren Ausgabe finden und umgekehrt. Es besteht eine Vermutung, die behauptet, die erste Ausgabe sei nicht nach Shakespeares Handschrift, sondern nach der Niederschrift eines Zuschauers oder Komödianten seiner Truppe, also ungerechtfertigt, gedruckt, während die zwei Quarto von 1604 auf Shakespeares Manuskript zurückgehe. Diese Theorie auf ihre Stichhaltigkeit zu untersuchen, ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit. Auffallend ist, daß die erste Ausgabe wesentlich mehr direkte szenische Anmerkungen, besonders in der Duellszene im letzten Akt, enthält als die zweite. Ich sprach soeben von direkten szenischen Bemerkungen und verstehe darunter solche, die heute in Klammer beigefügt würden, also z. B.: Ein Trompetenstoß hinter der Szene, sie fechten, oder Der Geist unter der Bühne usw. Im Gegensatz hierzu verstehe ich unter indirekten szenischen Bemerkungen solche, die im Verlauf der Rede dem Redenden, dem Angesprochenen oder dem Regisseur eine Anweisung für die Darstellung geben. Wir hätten also zunächst zwei große Gruppen von szenischen Anmerkungen zu unterscheiden: 1. direkte und 2. indirekte Anmerkungen. Diese ließen sich wieder gruppieren in

a) Bemerkungen für die Ausstattung der Bühne
b) Bemerkungen 1. für Requisiten auf der Szene
   2. für Vorgänge hinter der Szene
c) Bemerkungen für Tracht und Maske des Darstellers.
d) Bemerkungen für das Spiel des einzelnen Darstellers.

Im folgenden werde ich nun die Tragödie auf jeden Punkt obiger Gruppierung hin durchlaufen und beginne mit den direkten Anmerkungen, bei denen ich jedoch absehe von den Anweisungen für das Auftreten und Abgehen der ein-

zelnen Personen. Für die Ausstattung der Bühne (Dekoration) finden wir nirgends eine direkte Angabe. Requisiten werden an folgenden Stellen direkt verlangt: Beim Auftritt der wahnsinnig gewordenen Ophelia wird eine Laute gefordert: Ophelia tritt ein, auf einer Laute spielend. Die Boten, die melden, daß Hamlet nicht nach England gereist ist, erhalten die Anweisung, Briefe mitzubringen und in der Kirchofszene verlangt Shakespeare durch direkte Anmerkung, daß der Priester hinter einem Sarg herschreiten soll. Alle diese Anmerkungen finden sich nur in der ersten Ausgabe von 1603, dagegen nicht in der von 1604, die sie aber auch nicht indirekt enthält. Die zweite Ausgabe enthält nur eine einzige direkte Requisitenforderung, und zwar zu Beginn der letzten Szene: Ein Tisch vorbereitet (offenbar zum Mahl), Trompeter, Trommler und Beamte mit Kissen, König, Königin, und alle Hofleute, Rapiere, Dolche (wahrscheinlich auf den Kissen) und Laertes. — Weit zahlreicher sind die direkten Bemerkungen für Vorgänge hinter der Szene. So werden die Auftritte und Abgänge des Hofes in beiden Ausgaben jedesmal durch die Worte „A Florish" (Ein Fanfarenstoß) oder „Sound of Trumpets" begleitet. Häufig ist auch die Anweisung „A noise within" (Ein Geräusch drinnen)*) — Nur der Geist von Hamlets Vater erhält einmal in der ersten Quarto die Anweisung, im Nachtgewand zu erscheinen, und zwar in der 4. Szene des 3. Aktes (Hamlet im Gemach der Königin.)

Die Darsteller erhalten verhältnismäßig recht wenig Anweisungen auf direktem Wege, wie sie ihr Spiel gestalten sollen. Der Geist wird hier auch am meisten bevorzugt, so z. B. in seiner ersten Szene, als Marcellus ihn zum Stehen bringen will: „Er breitet die Arme aus." Als Hamlet seinen Freunden von den Offenbarungen des Geistes erzählt und sie auffordert, ihm Verschwiegenheit zu schwören, erhält er die Anweisungen unter der Bühne zu rufen: „Schwört". Die ganze Vorstellung der Schauspieler wird in der ersten Ausgabe pantomimisch durch eine ziemlich ausführliche Spielanweisung dargeboten, während in der zweiten Ausgabe die Reden der Schauspieler in Verbindung mit direkten Spielbemerkungen erscheinen. — Während seines Gebetes erhält König Claudius in der ersten Ausgabe die direkte Anweisung „er kniet", die in Q. 2 fehlt und durch die indirekte Anweisung „Bowe stubbone Knees" gegeben wird. In der 1604er Ausgabe fehlt auch die Anweisung für Hamlet nach der Ermordung des Polonius „mit dem toten Körper" abzugehen. — In ihrer Wahnsinns-Szene wird Ophelia jedesmal darauf hingewiesen, welche Worte sie zu singen hat, durch die direkten Anmerkungen: „sie singt" oder „Gesang". — Der Darsteller des ersten Totengräbers wird in der zweiten Ausgabe vergeblich nach einer direkten Anweisung für seine grabende Tätigkeit suchen; in der ersten Ausgabe dagegen wird ihm während seines Liedes gesagt: „Le throwes up a shovel" (Er wirft eine Schaufel [voll Erde] auf.) — Die Ausgabe von 1603 enthält die szenischen Bemerkungen, daß Laertes nach der Beisetzung Ophelias in das Grab springt und Hamlet ihm folgt; beide Bemerkungen fehlen in der späteren Ausgabe und sind merkwürdigerweise auch indirekt nicht gegeben. Während die Duellszene in der ersten Ausgabe öfters durch kurze Anmerkungen „ein Treffen", „hier kämpfen sie" begleitet werden, fehlen diese in der Ausgabe von 1604, wo dies alles aus dem Text hervorgeht. Nach dem ersten Gang trinkt Gertrud aus dem vergifteten Becher. In Q. 1 wird die Stelle genau bezeichnet durch die Anmerkung „sie trinkt". In Q. 2 ist die Anmerkung getilgt und die Darstellerin kann die Aufforderung zum Trinken nur aus den hastigen Worten des Königs: „Gertrud, trinke nicht", entnehmen. In der ersten Ausgabe wird auch der für den Tod Hamlets wichtige Wechsel der Rapiere durch eine szenische Bemerkung gefordert: „Tey caht one anothers Rapiers aud both are wounded, Leartes falles downe, the Queene falles downe and dies." Auch das Ende der anderen Todgeweihten (König, Laertes und Hamlet) wird in der ersten Ausgabe jedesmal bemerkt. Alle diese Angaben fehlen in dem zweiten Druck. Sie ergeben sich, wie eigentlich auch in der ersten, hier aus den Worten.

Damit wären die direkten szenischen Bemerkungen erschöpft. Alles andere müßten Regisseur und Darsteller jener Zeit aus dem Text herausfinden.

Wir kämen jetzt zur Betrachtung der indirekten szenischen Bemerkungen, die in weit größerer Zahl sich vorfinden, sich aber auch häufig nicht so ohne weiteres in eine der vier Gruppen einordnen lassen wollen. Für die erste Gruppe, Ausstattung der Bühne, bietet uns der Text nirgends einen Anhalt, außer in der

*) Einmal findet sich während der zweiten Geisterszene die Anweisung „der Hahn kräht".

Kirchhofszene, aus deren Text hervorgeht, daß ein Grab vorhanden sein muß, in welchem die Totengräber (Clownes nennt sie der Dichter) arbeiten und einige Schädel herauswerfen. Für einen Inszenator sehr wenig! Die zweite Gruppe bilden die Forderungen an Requisiten auf der Szene und für Vorgänge hinter der Szene. Für die letzteren finden wir in der ersten Geisterszene einmal den Anhaltspunkt für ein Krähen des Hahnes in den Worten des zweiten Soldaten „Es wolle sprechen, als der Hahn krähte" und den Ausspruch des Marcellus „Es verschwand beim Krähen des Hahnes" (erste Ausgabe). Also muß vorher, beim Abgang des Geistes der Hahn gekräht haben und in der zweiten Ausgabe ist kurz vor diesen Worten auch tatsächlich die direkte Anmerkung „der Hahn kräht" hinzugefügt. Ferner weisen in der zweiten Ausgabe vor dem Auftritt der Königin in der 7. Szene des 4. Aktes die Worte des Königs: „Halt, welch Geräusch" auf einen Lärm hinter der Szene hin. — Auf die Maske kann der Darsteller des Geistes die Worte Horatios „Armed to poynt" (Geharnischt, vom Wirbel bis zur Zeh") und die folgende Beschreibung beziehen:

Hamlet: So saht ihr sein Gesicht nicht?
Horatio: O ja doch, sein Visier war aufgezogen.
Hamlet: Nun, blickt er finster?
Horatio: Eine Miene, mehr des Leidens als des Zorns.
Hamlet: Blaß oder rot?
Horatio: Nein, äußerst blaß.
Hamlet: Sein Aug' auf euch geheftet?
Horatio: Ganz fest!

Auch für Hamlets Aeußeres ist ein Anhaltspunkt gegeben, in den Worten der Königin: „Good Hamlet, cast this nighted colour off." (Wirf, guter Hamlet, ab die nächt'ge Farbe.)

Die Bemerkungen, welche sich auf ein erforderliches Requisit beziehen, enthalten meist auch gleichzeitig eine Spielanweisung für einen oder den anderen Darsteller, sei es, etwas zu reichen oder zu nehmen. Wenn z. B. der König in der ersten Hofszene zu Cornelius und Voltimand sagt: „Wir schreiben hier an Norweg, Ohm des jungen Fortinbraß . . . und senden nun Euch, wackrer Voltimand, und Euch, Cornelius, mit diesem Gruß zum alten Norweg hin", so liegt in diesen Worten erstens, daß Claudius einen Brief in Händen hält, zweitens, diesen einem der beiden Hofherren übergibt, drittens, dieser ihn annimmt und schließlich viertens, die beiden abgehen. — Wenn Hamlet in der schon heute erwähnten Szene, seine Freunde Horatio und Marcellus auffordert „Schwört auf mein Schwert", so bedarf es keines großen Nachdenkens, um zu merken, daß Hamlet ein Schwert trägt, das er aus der Scheide zieht und auf welches die Schwörenden die Hand legen. — Dem abreisenden Montano übergibt Polonius am Beginn des zweiten Aktes Briefe Q. 1, und einen Geldbeutel, Q. 2, für seinen in Frankreich weilenden Sohn Laertes. Mit den Worten: „Lest diesen Brief!" reicht der Kämmerer dem König die Liebesbriefe Hamlets an Ophelia, der später mit den Worten: „Und hier Ophelia, lies du in diesem Buch und geh hier auf und ab," befohlen wird, Hamlet in eine Falle zu locken. Dieselbe Aufforderung wird später nochmals ausgesprochen. Mit den Worten: „Nehmt dies zurück," und „Hier, mein Herr", überreicht Ophelia dem Prinzen ein Andenken, das er ihr einst geschenkt. Während in der ersten Ausgabe während des Schauspiels gesagt wird: „Dies ist Lucianus, ein Neffe des Königs", ist in der Ausgabe von 1604 hinzugefügt: „Lucianus tritt ein." Der Aufbruch des Königs nach dem Schauspiel geht nur aus dem Text hervor: „Lichter, ich will zu Bett!" — Daß der Totengräber einen Spaten mitzubringen hat, sieht er aus den Worten: „Komm, mein Spaten", die er spricht, als er anfängt zu arbeiten.

Weitaus die größte Anzahl der Textanweisungen enthält unmittelbare Spielanweisungen. Eine Aufforderung zum Sitzen liegt in den Worten des zweiten Wachsoldaten „Setzt euch, ich bitte". Daß sie sich setzen, geht dann aus Horatios Worten „Gut, setzen wir uns nieder" hervor. Nach der Erscheinung des Geistes soll Horatio zittern und bleich werden. Dies ist aus der Aeußerung „Wie nun, Horatio, du bist blaß und zitterst" zu schließen. Als der Geist auf der Terasse Hamlet erscheint, winkt er ihm mehrmals zu, ihm (dem Geist) zu folgen. Während in der ersten Ausgabe dieses Winken des Geistes aus dem Text zu entnehmen ist (Horatio: „Es winkt Euch!" — „Seht, wie's Euch wieder winkt"), findet der Darsteller in dem zweiten Druck unmittelbare Anweisung. Eine Aufforderung für den Regisseur, die Schauspieler die Stellung wechseln zu lassen, liegt in den Worten „Kommt hierher, ihr Herren" (Schwurszene). Eine szenische Bemerkung

für den Spielleiter enthalten die Worte des Polonius: „Ihr und ich, wir wollen nebenan im Zimmer stehen„ vor der Szene zwischen Hamlet und Ophelia. Der Darsteller des Hamlet wird die Art und Weise seines Auftretens nach den Worten „Seht, wie der Arme traurig kommt und liest" richten, und der Regisseur den Abgang des Königs und der Königin nach den hastigen Sätzen des Polonius „Fort, ich ersuch euch, beide fort von hier! Ich mache gleich mich an ihn. O erlaubt!" gestalten — Eine Fundgrube für die Darstellung des Schauspiels im Drama enthalten die Gespräche Hamlets mit den Schauspielern. Hierher gehört auch die Aufforderung Hamlets an Horatio, den König während der Aufführung genau zu beobachten. Für die Stellungen in der Schauspielszene mag der Regisseur Anhaltspunkte finden in dem Dialog:

Königin: Komm hierher, lieber Hamlet, setz dich zu mir,

Hamlet: Nein, gute Mutter, hier ist ein stärkerer Magnet.

Wer dieser Magnet ist, läßt sich wieder aus den an Ophelia gerichteten Worten des Prinzen „Fräulein, soll ich in Eurem Schoß liegen?" erraten.

In der Szene 2 des 3. Aktes wird durch die Worte Hamlets, welche er an Rosenkranz und Güldenstern richtet „Ich bitte Euch, wollt ihr auf dieser Pfeife blasen" ein solches Instrument gefordert. — Der lauschende Polonius (Szene in dem Gemach der Königin III, 4) verrät sich durch den Ruf „Hilfe für die Königin". Weder in der ersten noch in der zweiten Ausgabe wird Hamlet durch eine direkte Bühnenanweisung aufgefordert, den ungebetenen Lauscher zu töten. Daß er es tut, geht erst aus den Ausrufen: „Wie? Was? Eine Ratte? Tot! Für 'nen Dukaten, tot!" — (Polonius) „O ich bin umgebracht!" hervor. — In der Kirchhofsszene finden wir in der ersten Ausgabe direkte Angaben, für das Auswerfen der Erde; in der zweiten fehlen sie; in beiden Ausgaben werden die ans Tageslicht gezogenen Totenschädel nur im Text erwähnt, einmal an der Stelle: „Der Schädel hatte einmal eine Zunge und konnte reden", ein andermal bei den Worten: „Da ist wieder einer." — Die Duellszene enthält in der zweiten Ausgabe noch zwei indirekte szenische Bemerkungen in den Stellen „Gebt uns die Degen; kommt einer für mich (Hamlet) und „Hier, Hamlet, nimm mein Tuch, reib dir die Stirn!"

Nicht unerwähnt möchte ich noch eine Bemerkung Horatios aus der ersten Szene lassen, die für den Beleuchter von Interesse wäre: „Doch seht, der Morgen wandelt in rotem Pupurmantel über jenen Hügel dort im Osten."

Aus dem Gesagten ist zu ersehen, daß Shakespeare für eine Bühne geschrieben hat, die nicht mit allzu großem Apparat ausgerüstet war. Die Requisiten, die gefordert werden, sind auf ein Minimum beschränkt. Briefe, Bücher, Lichter und Degen, an Möbeln einige Stühle, ein paar Totenschädel, zwei Spaten und ein Sarg, das war alles, was nötig war. Dekorationen sind nirgends verlangt. Die Bühne muß eine Art Versenkung gehabt haben, in der das Grab angenommen wurde. Daß das Theater keinen Vorhang wie die heutige Bühne hatte, geht aus der Bemerkung hervor, daß am Ende jeder Szene sämtliche Darsteller abgehen.

Mit welch reger Phantasie müssen die Besucher des Globe-Theaters der Vorstellung gefolgt sein, und wie würde sich ein modernes Publikum zu dieser nüchternen, schmucklosen Bühne stellen? Diese Frage zu lösen, wäre eine interessante Aufgabe.

Zum V. Abonnements-Konzerte.

von Hans Schlesinger.

Die Komposition der Faustouvertüre fällt in die drangsalreiche Zeit von Wagners erstem Pariser Aufenthalt. Die äußere Anregung dazu erfuhr Wagner durch eine Aufführung der ersten drei Sätze der neunten Beethoven'schen Symphonie, die unter Habeneck's Leitung im Konservertoire aufgeführt wurden. Ueber Jahre der entfremdendsten Verirrungen hinweg versetzte dieses in wundervollster Ausführung vorgetragene Werk Wagner in eine wunderbare Berührung mit seiner Jünglingszeit, da er in einsamen nächtlichen Stunden mit dem Studium der Partitur beschäftigt war. Seine „künstlerische" Tätigkeit, die aus äußerer Not ganz auf den Erwerb eingestellt sein mußte, ließ nur einen geringen Bruchteil seiner Arbeitskraft für die Ausführung der Komposition zu, so daß dem schnellen Entwurf eine eben so rasche Ausarbeitung folgte.

Die Faustouvertüre wurde zum entscheidenden Wendepunkt in Wagners Schaffen. Hatte er sich bisher nur auf das Komponieren von mehr oder weniger äußerlich

wirksamen Musikstücken verlegt, so unternahm er hiermit den ersten Versuch, rein seelische Vorgänge musikalisch auszudrücken.

Seine eigentliche Absicht war es, eine ganze dreisätzige Faustsymphonie zu schreiben, dessen erster Satz der einsame Faust in seinem Sehnen, Verzweifeln und Verfluchen darstellen sollte, der zweite Satz erst sollte Gretchen vorführen. Ob Wagner durch Zeitmangel gehindert war, das Werk in seiner ursprünglich beabsichtigten Fassung auszuführen, ob er sich von der Erkenntnis leiten ließ, in dem eigentlichen ersten Satz bereits schon eine ausreichende erschöpfende Charakterisierung der Faust'schen Idee niedergelegt zu haben, läßt sich kaum feststellen. Mag sein, daß beide Gründe ihn von einer Fertigstellung der geplanten Symphonie abhielten. Soviel steht jedenfalls fest, daß es sich in der Faustouvertüre nur um Faust selbst, nicht aber um Gretchen handelt.

Das Blatt, auf dessen einer Seite der erste Entwurf dazu verzeichnet ist, zeigt auf der andern das Bruchstück eines französischen Chansons, eine vielsagende Illustration seines Pariser Existenzkampfes.

Mitten unter allen unerhörten Demütigungen und aufreibenden Nöten hatte der junge Meister e i n linderndes Heilmittel, ein Geheimnis, von dem niemand außer ihm selber wußte: er, der Unbeugsame, Stählerne konnte weinen: die heißen Tränenströme seiner Kindheit haben ihm in den bedrängtesten Lebensepochen seines Mannesalters ihre Erleichterung nicht versagt.

Seine Faustouvertüre ist eine solche ideale Objektivation seines leidenden Innern.

Der Punkt, von dem aus Wagner seinen Faust erfaßte, ist durch die der Partitur als Motto vorausgeschickten Goethe'schen Verse bezeichnet:

Der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen —
Der über all meinen Kräften thront, er kann nach außen nichts bewegen:
Und so ist mir das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt.

Die erste Aufführung der Faustouvertüre fand 1844 in einem der regelmäßig alljährlich im Palais des großen Gartens zum Besten der Armen veranstalteten Konzerte in Dresden statt. Der Eindruck auf die damaligen Dresdener Zuhörer, die trotz des bestimmten Mottos willkürlich Situationen aus Goethes Faust in das musikalische Stimmungsbild hinein interpretierten, und dadurch mancherlei sonderbare Mißverständnisse hervorriefen, war nicht sehr tiefgehend.

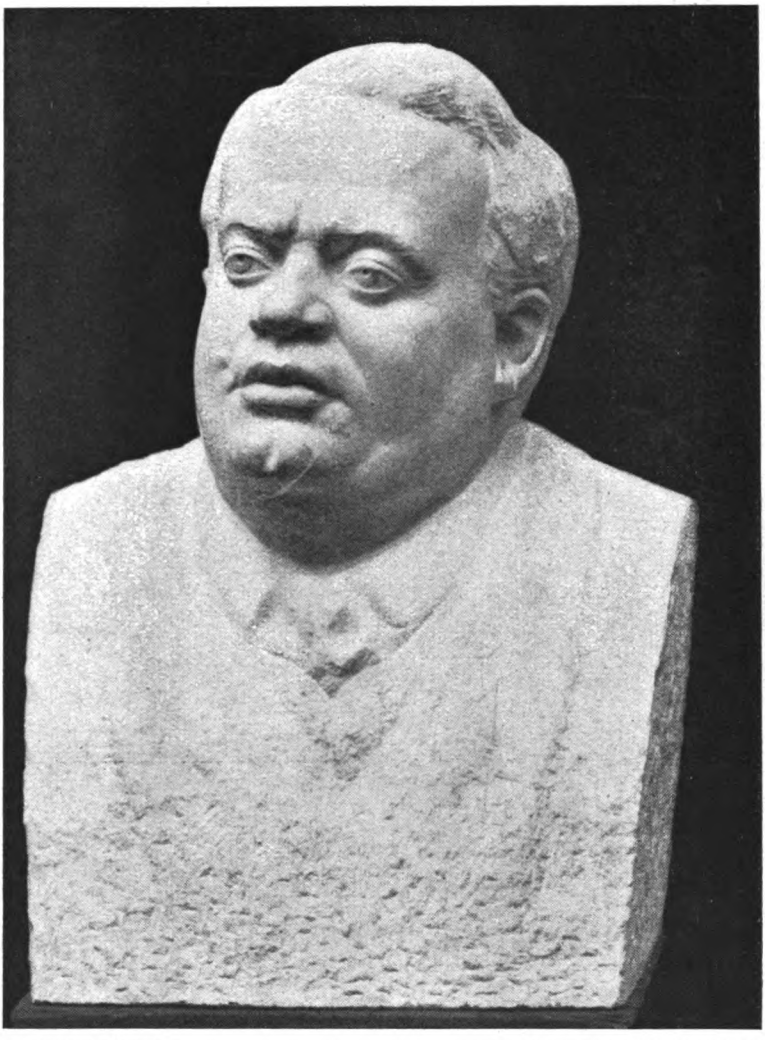
Die Faustouvertüre ist von „Berlioz'scher Programmusik" weitab entfernt: sie ist durchaus als eine geniale Tonschöpfung, als ein streng physologisch entwickeltes Drama in Tönen anzusehen.

Die Geschichte des Siegfriedsidylls führt uns in des Meisters glücklichste Jahre, die er in seinem Landhaus in dem zauberischen Triebschen verbrachte. Inmitten der reinsten Eindrücke rührender und ergreifender Liebe und Begeisterung für seine Person wie sein Werk genoß er als fast Sechsigjähriger die unaussprechliche, von ihm auf das Tiefste empfundene Freude: am Sonntag, den 6. Juni 1869 — an demselben Tage, an dem er die Siegfriedkomposition vollendete — wurde ihm sein einziger Sohn geboren, in dessen blühender Kraft und Gesundheit sein eigenes Dasein sich verjüngen sollte.

Die Erstaufführung des Siegfriedidylls fand am 25. Dezember in Triebschen statt. Wagner hatte für diesen Weihnachtstag, der gleichzeitig der Geburtstag seiner Frau war, ein Stück für kleines Orchester komponiert, das er ihr als eine zarte Huldigung zu überreichen gedachte. Zur Aufführung hatte der Meister auserwählte Musiker von Zürich eingeladen — das kleine Orchester wurde in aller Stille von Hans Richter eingeübt. Richter übernahm bei der — vom Meister dirigierten — Aufführung selbst die Trompetenstimme.

Das motivische Material zum Siegfriedidyll ist fast durchweg dem dritten Akte des Siegfried entnommen. Wenn auch die plastische Anwendung bekannter Ringmotive dazu anregen mag, eine bildhafte Vorstellung zu erwecken, so wäre doch nichts falscher als dem Musikstücke ein sogenanntes Programm zu unterlegen. Daß die Komposition in ihrem geistigen Gehalt untrennbar von dem Ort ihrer Entstehung ist, daß sich in ihr die von dem smaragdgrünen Fluten des Vierwaldstätter Sees umspülte Insel Triebschen mit der epheuumrankten Villa spiegelt, daß mit der süssen Ruhe in der herrlichen Natur die Empfindungen harmonieren, darf ebenso wenig dazu verführen, dem Ganzen eine programmatische Bedeutung zu geben, wie die Anwendung der

18. Kunstbeilage der Bielefelder Blätter.



REGER-BÜSTE: RICHARD ENGELMANN

Themen des dritten Aktes des Siegfried: Als der Ausdruck des unaussprechlichen Geheimnisses einer erhabenen Liebe mit ihrem heroischen Ringen und ihrem beseeligenden Glücke.

In jedem Falle handelt es sich nur um ein Stimmungsbild, um ein Bild subjektiver Empfindungen, wie sie durch die Ereignisse — persönliche wie künstlerische Erlebnisse — beim Meister hervorgerufen wurden: als ein von seltener Innigkeit und feinstem Zartsinn umgebener Ausdruck seiner Vaterfreude.

Jakob Michael Reinhold Lenz: „Anmerkungen übers Theater"

Thur Himmighoffen (Freiburg i. Br.)

Von trunkener Begeisterung erfüllt, Schranken und Normen zu durchbrechen, trug Lenz, ganz „Sturm und Drang", als blutjunger Student der Theologie einer Vereinigung aufstrebender Freunde in jagender Rede seine „Anmerkungen übers Theater" vor, die dann im Jahre 1774 erschienen und neben Herders „Shakespeare", Goethes „Frankfurter Rede" und Merciers „nouvel essai sur le theâtre" sozusagen die Dramaturgie des Sturms und Drangs bilden. Sozusagen — denn Sturm und Drang und Dramaturgie sind ja kaum zu verbindende Gegensätze. Sonst wär es da — das System, das gerade diese Zeit so bekämpft, „die Eitelkeit, seine Eier auszubrüten und den Termin des Sitzens auszuhalten, „der zur Reife und Zeitigung der Natur gehört" (Hamann). Abgerissenheit, Ueberstürzendes, Sprudelndes bedingt Leben und Dichtung der neuen Epoche. So sind es auch stürmische, baroke, kühn hingeworfene Sätze, in denen Lenz die abzirkelnden Aesthetiker abtrumpft. Jäh tauchen sie auf, seine „Anmerkungen" scheinbar ohne Versuch einer Gliederung und brechen dann wieder plötzlich ab. Sie müssen eingehend gelesen, nicht nur flüchtig überlesen werden, um aus der Flüchtigkeit des Lenzschen Verweilens die Ruhepunkte der Gedanken, wenn ich so sagen darf – das System heraus zu kristallisieren. Nur Skizzen sind es, die Lenz entwirft, eilende Impressionen — doch tritt ein innerer Plan um so deutlicher hervor, je mehr er ihn maskiert. In dieser äusseren Form und Auslegung liegt eine Nachahmung der eigensinnigen Art Ternes und des ihm hierin geistesverwandten Hamann. Auch spiegelt sich der Herdersche Stil in der Lenzschen Abhandlung wieder, nur mit dem Unterschied, daß Herder das Pathos, Lenz die Ironie als Angriffswaffe benützt.

Im Jahre 1771 will Lenz die „Anmerkungen" seinen Straßburger Freunden vorgelesen haben, also schon vor dem Erscheinen der Sammlung „Von deutscher Art und Kunst" und des „Götz". Eine vielfach erörterte Frage! Schon Goethe bestritt sein Anrecht auf 1771. Wenn auch kaum an Lenzens Behauptung zu zweifeln ist, kann er von den erwähnten Werken doch schon Vorläufiges gewußt haben. Ein paar Jahre vorher hatte Lessing die Freiheit des geborenen Kunstrichters, Genie genannt, verkündet, jetzt wurde statt der Emanzipation, völlige Regellosigkeit ausgerufen. Wenngleich gewisse Berührungspunkte mit Lessing vorliegen — so in dem Hohn gegen das französische Trauerspiel, in dem Vorwuf gegen das deutsche Drama als einen „Mischmasch" aller möglichen Elemente oder in der Herleitung in der Einheit des Ortes vom griechischen Chor — steht doch Lenzens Praxis einzig da in dem Kampf gegen jegliches System, gegen alle Normen und Regeln, in dem Suchen nach den Grundlinien einer neuer Kunst, mit seiner Proklamation der unbeschränkten Freiheit des Genies, seiner Forderung von Originalität, seinem Versuch, die Grenzen des Trauerspiels abzustecken und seinem drängenden Hinweis auf die Charaktertragödie. Selbst Hettner, der Lenz nicht allzu liebevoll beurteilt, muß zugeben, „daß nicht zu übersehen ist, daß vorher noch keiner den Grundunterschied antiker und moderner Tragik so klar und fest erfaßt hatte, als es hier von Lenz geschah. Hier zuerst wird die antike Tragödie als Schicksalstragödie, die moderne Tragödie als Charaktertragödie bezeichnet". Nur Gundolf hat für den Autor und seine „Anmerkungen" absolut nichts übrig, wenn er in „Shakespeare und der Deutsche Geist" sagt: „Man muß seine konfusen „Anmerkungen übers Theater" lesen. Sie bestehen in der Verwirrung einiger halb Lessingscher, halb Herderscher Gedanken über Franzosen und Shakespeare, getrübt und verzerrt durch den neuen Geniestiel, ohne Logik durcheinander ge-

worfen. Kein neuer Gedanke über Shakespeare, keine Einreihung in einen neuen Zusammenhang" usw.

Lenzens Schrift ist stark von Mercier beeinflußt, der in seinem 1773 veröffentlichten Buch „Du théâtre oú noúvel essai sur l'art dramatique" die zeitgenössische Literatur zu reformieren versuchte, mit scharfer Stellungnahme gegen den Pseudoklassizismus den Weg weisen wollte zur realen Darstellung der Wirklichkeit. Eine vollständige literarische Reform schwebte Mercier vor, die in seiner Forderung: „Elargissez l'art" gipfelte. Realismus in der Kunst, Ausmerzung alles Nationalen will er unter unumschränktester Freiheit des Genies, Hand in Hand damit Reform der Bühne: Das Theater als Volksbühne, allen Schichten zugängig, ein Spielplan, auf diesen Ideen aufgebaut. Das „bürgerliche Drama" soll diese Pläne verwirklichen, das einen großen Vorzug vor der Tragödie und Komödie hat, „das Phatos der einen mit den naiven Bildern der andern zu vereinen, der großen Masse der Bürger verständlicher zu sein", „das Weltall" umfasse das Theater, doch in diesem wiederum ziehe das „Tugendhafte" empor. („Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet"!) Die Schrift Merciers fand im Sturm und Drang Deutschlands großen Anklang, in der Heimat selbst verhallte sie fast ungehört. Goethe ließ sie 1773 durch Leopold Wagner übertragen und schrieb selbst ein Vorwort dazu. „Dies Buch", meint er, „mag immer für Deutschland brauchbar sein, das in den Taschen seiner französischen Pumphosen viel Wahres, Gutes und Edles mit sich herumträgt". Sicherlich wirkte es befruchtend auf das „Junge Deutschland", so auf Klinger, Wagner, Schiller. Inwieweit unsere „Anmerkungen" Mercierschen Einfluß bedingen, gehört nicht in den Rahmen dieser Untersuchung, doch möchte ich nicht soweit gehen wie Russanow, der Mercier tiefgehenden Einfluß zuschreibt, denselben an Hand wörtlicher Aehnlichkeiten ausschöpft. Handelt es sich hier doch um allgemeine Zeitstimmungen, Strömungen, die ebenso einen Hamann, Herder, Diderod mit fortrissen, und sind es gerade Hauptpunkte, in denen Lenz und Mercier auseinandergehen. Betont Mercier den „moralischen Nutzen", den das neue Drama gibt, als Hauptmoment für den Einfluß des Dramatikers auf sein Jahrhundert, ist ihm die Kunst lediglich soziales Besserungsmittel, so tritt gerade Lenz hier dem Franzosen scharf und klar gegenüber. „Mit fester Seele" will er vor die Kunstwerke treten, was kümmert ihn die Tugend im gewöhnlich bürgerlichen Sinne, „Sensationen" will er. „Eins der größten Vergnügen der menschlichen Seele", ist ihm „neue, ihr unbekannte Empfindungen erfahren. Das ist der große Zweck, auf den die Dichter losarbeiten, die aber dann freilich selbst erfahren haben müssen!".

Aus der Fülle und Buntheit der „Lenzschen" „Anmerkungen" — aus den „absichtlich unordentlich hingeworfenen Ideen", will ich die Hauptpunkte herausschälen.

Ein Ausfluß des Individualitätsbewußtseins des 18. Jahrhunderts ist die Lehre vom „Genie". Das Genie ist das Undefinierbare, das rätselhaft göttlich Geborene, das einen Abglanz in sich trägt von Gottes Eigenschaften. Nicht so allgemein, sondern differenzierter bei Lenz. Vorerst nennt er „diejenigen Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden. „Legt einem solchen eine Sprache, mathematische Demonstration, verdrehten Charakter, was ihr wollt, vor, ehe ihr ausgeredet habt, sitzt das Bild in seiner Seele mit allen Verhältnissen, Licht, Schatten, Kolorit dazu. Im Auge trägt dieses allgemein menschliche Genie, dies Genie der Weltweisheit, der Kultur im Großen, seine allumfassende Begabung. „Nicht mit fünf, mit sieben Sinnen sehen wir es begabt! Geniale Veranlagung also als vörderste Grundlage für das künstlerische, das poetische „Genie". Doch erst „den Gegenstand zurückzuspiegeln, das ist der Knoten, die nota diacritica des poetischen „Genies" und erst die „Folie", was Horaz vivida vis ingenii und wir Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, oder lieber gar nicht nenen", macht den Dichter. Und als Konkurrent der Gottheit verkörpert sich das „Genie", wenn „der Schöpfer auf es herabsieht, wie auf die kleinen Götter, die mit seinen Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten". Nur das „Genie" ist es, das die „Idee der Schönheit", die Lenz gleichbedeutet Schönheit des Alls, der Gesamtheit der Erscheinungen, in sein ganzes Wesen aufgenommen hat, gleichsam mit ihr durchdrungen ist, nur das „Genie", „das, seiner Schöpfungskraft sich bewußt, den Gott trunken fühlt in jeder Natur und Gestalt der Schöpfung".

„Schau es enthüllt sich ewig den andern ohne Furcht und fühlt in den andern den sich immer neu offenbarenden Gott". Das ist die rätselhafte Schöpferkraft des „Genies", die sich der göttlichen nähert, der göttliche Funken in wenigen Menschen. — „Genies"!

Dieser Typus „Genie" verkörpert sich in Shakespeare, jenem „kühnsten Genius, der Erd — und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu dem ihm strömenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, schlug er ein Theater auf fürs ganze menschliche Geschlecht, wo jeder stehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig wie der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen oder kitzelnder Galle in schalkhaften Scherzen Luft zu machen; denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßig gehenden Formularen dahin, kennen den tötenden Wohlstand nicht". Den Menschen sucht und findet Lenz in Shakespeare, findet in Shakespeare gerade die Fähigkeit des „Genies", die ganze Menschheit, das All in seiner Buntheit und Mannigfaltigkeit, die Vielheit der Erscheinungen zu umfassen und in lebendiger Wirksamkeit zu geben. „Caesar ist in Rom nie so bedauert worden, als unter den Händen Shakespeares!" ruft er aus." Das große Geheimnis, sich in viele Gesichtspunkte zu stellen und jeden Menschen mit seinen eigenen Augen ansehen zu können, Shakespeare hat es ergründet." „Es ist leicht zu erkennen, daß seine ganze Theorie ad hoc verfaßt und aus dem Studium der Shakespearschen Werke entstanden ist. Sozusagen die Theorie der Shakespeare-Dramen bilden die „Anmerkungen", wie sie sich im Geiste der Stürmer und Dränger wiederspiegelt, die sie für jede dramatische Dichtung für obligatorisch hielten. Doch nur ein Teil Shakespeares, die sogenannten dramatischen Historien kommen für Lenz in Betracht, deren innerer Aufbau Lenz für jede Tragödie obligatorisch zu sein scheint". (Russanow). Lenz erkennt Shakespeares Vorzüge klar, äußert sich aber in nichts über dessen äußere Technik. „Warmes Blut in schlagendem Herzen" — Menschen sieht er, Menschliches allein. „In den innersten Tiefen der Seele" muß man bei Shakespeares Gestalten schürfen: „so würde er zu sprechen wünschen, wenn ihm etwas Aehnliches widerführe". Das Menschliche, das Seelische, das Ewige ist ihm Zweck der Kunst! „Wenn seine Helden nicht so sprechen, als sie zu unsern Zeiten würden gesprochen haben, wem suchte er sie anschaulich zu machen, seiner Zeit oder der unserigen? Ist das ein Fehler, Ihr, die Ihr Studium aus ihm machen wollt?" — Gibt es doch letzten Endes keine ewigen Kunstwerke, nur ewige Kunst! Nur auf den Geist kommt es an, und der ist ewig, die Hülle ist Tand, Flitter. — „Der Geist des Künstlers wirkt mehr als das Werk seiner Kunst!". — Ewigkeitswert ist der Zweck der Kunst" und wenn wir das fühlen, wird uns der künstlerische Genius hinaufführen auf die Höhen, von wo wir, wie von einem Stern herab, auf all' die oft so grausamen und schrecklichen Erscheinungen des Erdballs ohne Furcht und Grauen hinabschauen können! (Schluß folgt.)

Aus dem Bruno Wollbrück-Verlag, Weimar, wurde das Klischee zur Reger-Büste freundlichst zur Verfügung gestellt.

Im Verlag **Schuster & Loeffler, Berlin**, erschien:

ERNST LERT

MOZART AUF DEM THEATER

Zweite Auflage. Mit 39 Bildern · Geheftet 12 Mark, gebunden 15 Mark

„Ein außergewöhnlich kluges und starkes Buch. Es gibt eine umfassende Analyse der Persönlichkeit Mozarts und entwickelt ein Bild des gesamten inneren Lebens dieses überwältigenden Genies." Münchener Allgemeine Zeitung.

„Lert ist es gelungen, durch liebevolles Eingehen auf die Zeitumstände den leidenschaftlichen Dramatiker in Mozart wieder zu entdecken und ihn in Wort und Aufführung unserem Empfinden nahe zu rücken." Norddeutsche Allgemeine Zeitung.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder durch den Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W. 57

INDIVIDUELLE ANPASSUNG
UND ANFERTIGUNG VON
AUGENGLÄSERN
BESTE AUSWAHL IN KNEIFERN UND
BRILLEN, KÜNSTLICHEN AUGEN, LUPEN,
LESEGLÄSERN, PRISMENGLÄSERN, FELD-
STECHERN, MIKROSKOPEN, USW. USW.
FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK
OPTIKER HENNE
OBERNSTRASSE 32 ··· EINGANG AN DER KATH. KIRCHE

Warum gehe ich gern ins Theater?

Is min Hatt moal vull van Suorgen,
Sou goa ick nan Theater hin.
Un muott ick mi's Geld ok buorgen,
Doa heww ick ok riklichen Gewinn.

Nich wiägen dat Bekiken van de Kleider
Un dat Bummeln in dem Foyer;
Denn ſou bedriw dat mancher leider
Van de ſougenannte Haute-Volée.

Ok nich wiägent rike Wiſſen,
As Abraham zu Levi ſeggt,
Nee, nee, dat will ick jän vermiſſen,
Denn ick verſtoa mi up de Bildung ſlecht,

Awert fällt doa in min lüttkes Liäben
En Stroahl von ſo wat Grauten in,
Ick kann et nich recht van mi giäben,
Doch ick weit, et is min grötzt Gewinn. Theo Ortmann.

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Donnerstag 5. Februar	7 C	**Die Ehre**
Freitag 6. Februar	7	**Fledermaus**
Sonnabend 7. Februar	7	**Liebe**
Sonntag 8. Februar	2 Freie V.B.	**Jaàcobs Traum**
	7	**Alt Heidelberg**
Montag 9. Februar	7 Freie V.B.	**Jaàcobs Traum**
Dienstag 10. Februar	7 C	**Cavalleria Rusticana Der Bajazzo**
Mittwoch 11. Februar	7 B	**Eugen Onègin**
Donnerstag 12. Februar	7 A	**Bastien und Bastienne Der eingebildete Kranke**
Freitag 13 Februar	7½	**Abonnements-Konzert**
Sonnabend 14. Februar	7	**Die Räuber**
Sonntag 15. Februar	2 Freie V.B.	**Faschingsfee**
	7	**Faschingsfee**
Montag 16. Februar	7 Freie V.B.	**Faschingsfee**
Dienstag 17. Februar	7 C	**Die drei Zwillinge**
Mittwoch 18. Februar	7	**Faschingsfee**

W. GIEBE · BIELEFELD

OBERNSTRASSE 20

FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR

HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

NEUE GEMEINSCHAFT

Wochenschrift für soziale Selbsthilfe. Herausgeber Theodor Brun.

Für Erneuerung der Gesamtkultur! Für individualsozialistische Gesellschaftsreform! Für Völkerverständigung!

Was will die „Neue Gemeinschaft"?

Die „Neue Gemeinschaft" ist das Organ jener, die dem Prinzipe der sozialen Selbsthilfe huldigen. Sie verwirft alle Mittel der Diktatur, Gewalt und Majorisierung und betrachtet als Lösung der sozialen Frage die Bildung einer innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung autonomen freiwilligen Gemeinschaft in der jedem Individuum eine menschenwürdige Existenz gesichert ist, in der die Freiheit des Individuums und freiwillig sich bildenden Gruppen weder durch Behörden, noch durch Regierungen oder mit Gewaltmitteln und Macht ausgestatteten Personen u. dergl. eingeengt wird, sondern jedes Individuum soweit frei ist, als es die Freiheit des anderen nicht beeinträchtigt. Eine deutliche Scheidung zwischen privaten und öffentlichen Angelegenheiten ist daher ihre Forderung.

Als Voraussetzung für die Bildung dieser Gemeinschaft betrachtet die „N. G." das Vorhandensein einer gewissen Zahl sozial denkender Menschen, die weder dienen noch herrschen wollen, weder anderen ihre Lebensauffassung aufzwingen noch sich einem entwürdigenden Zwang beugen wollen, die sich für reif halten, die Selbstverantwortung für sich zu übernehmen und andererseits nicht gewillt sind, für Schurken und Idioten die Rolle des Führers zu spielen.

Solche Menschen sucht die „N. G.", um mit ihnen ihr soziales Programm — ohne Rücksicht auf nationale und konfessionelle Unterschiede — zu verwirklichen. In programmatischen Aufsätzen wird sie den Weg der sozialen Befreiung weisen.

Aus diesem Gedankenkreis heraus vertritt die „N. G." die Ansicht, daß jedes Volk die Regierung habe, die es verdient und gönnt jedem die Prügel, die er sich gefallen läßt. All jenen aber, die sich aufbäumen gegen die Vergewaltigung des Individuums bietet sie ein geistiges Heim und führt im Verein mit ihnen einen rücksichtslosen Kampf gegen jene Elemente, die eine höhere Einheit kennen wollen als das Individuum, die das Wohl des Individuums unterordnen dem sogenannten Wohle der Allgemeinheit, die das Volk opfern im Interesse des sogenannten Staates.

Für Erneuerung der Gesamtkultur kämpft die „Neue Gemeinschaft" und will ein enges Band zwischen den Menschen ihrer Weltanschauung sein, eine männliche, objektive und phrasenlose Streitschrift gegen alle ihre Gegner.

Schriftleitung: Wien, IV. Margarethenstraße 19.
Verwaltung: Wien, IX. Wagnergasse 3.

Im Abonnement: Ganzjährig K 17.— (Mk. 8.50)
Halbjährig „ 9.— („ 4.50)
Vierteljährig „ 5 — („ 2.50)

Probenummer gratis.

DAS JAHR DER BÜHNE

Von SIEGFRIED JACOBSOHN

Bisher erschienen acht Bände. Band 1—7 Preis brosch. M. 7.—, geb. M. 10.—
Band 8 soeben erschienen. Preis brosch. M. 10.—, geb. M. 13.—

„Das Jahr der Bühne ist jetzt nicht mehr zu empfehlen. Es hat mit den sieben erschienenen Bänden seine theatergeschichtliche Wichtigkeit bekundet."

„Dieses vortreffliche Werk ist so reich wie wahr."
Neue Badische Landeszeitung.

„Ein Buch, das man nicht liest, sondern verschlingt." Die Zeit, Wien.

„Wer das Theater als Erlebnis verstehen will, der greife zu diesem Buch!"
Breslauer Zeitung.

„Lest dieses Werk!" Maximilian Harden.

Durch jede bessere Buchhandlung zu beziehen
Neuer Verlagsbericht auf Wunsch unberechnet

OESTERHELD & CO. VERLAG / BERLIN W 15

H. BRINKMANN

KUNSTHANDLUNG

BIELEFELD + ROHRTEICHSTR. FERNRUF 2063

GEMÄLDE + MOD. GRAPHIK + KUNSTGEWERBE

WERKSTÄTTE FÜR BILDEREINRAHMUNG

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

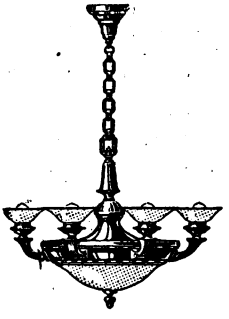
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

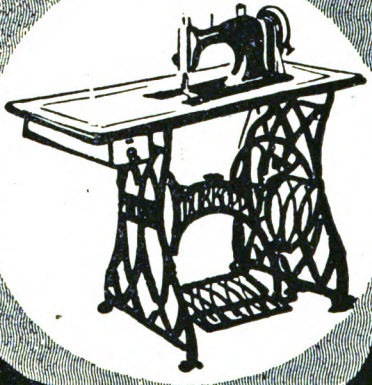
GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Dürkopp

Kettenlose Fahrräder



FR. TATULA

FAHRRÄDER
NÄHMASCHINEN

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

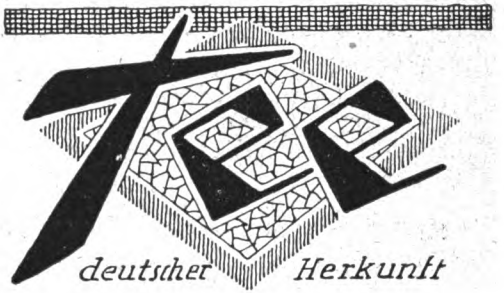
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

UEBERSICHTS-TAFEL
ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN
SCHAUSPIEL-KUNST

IM 18. UND BEGINN DES 19. JAHRHUNDERTS

VON DR. JOHANNES GÜNTHER

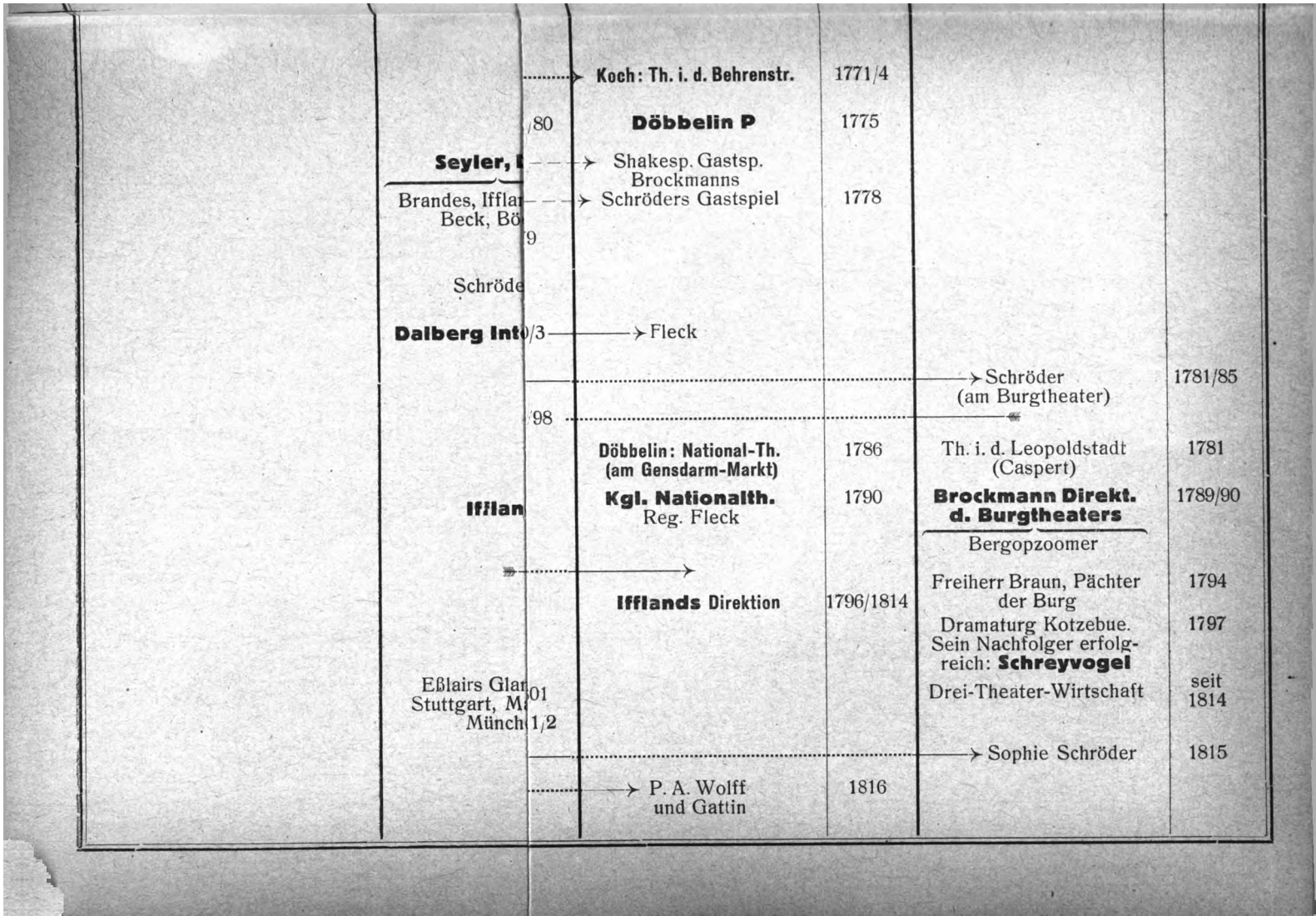
(Text auf der Rückseite)

22./23. BEILAGE DER BIELEFELDER BLAETTER

P = Privilegium
➡: Übersiedelung
➡ – – – –➤: Gastreise
.....: Verfolgung der betreffenden Linie durch andere sie nicht angehende Rubriken hindurch
⌒ Zugehör. Schauspieler

zur Beginn des 19. Jahrhunderts

Ma	Berlin		Wien	
	– – – – ➤ Schönemann **(Schuch d. Ä.)**			
)/57				
7,64			Stephanie d. Ä.	1760/98
4/7	**Schuch d. J.** Theater i. d. Behrenstr.	1764	Kaiser Josef II, Gründer des Burgtheaters	1765/90
37/9	**Döbbelin** Theater a. Montbijou-Platz			
9,71			Stephanie d. J.	1769/1800


Koch: Th. i. d. Behrenstr. 1771/4
/80 Döbbelin P 1775
Seyler, I
Shakesp. Gastsp. Brockmanns
Brandes, Iffla
Beck, Bö
Schröders Gastspiel 1778
9
Schröde
Dalberg Int
0/3
Fleck
Schröder (am Burgtheater) 1781/85
98
Döbbelin: National-Th. (am Gensdarm-Markt) 1786
Th. i. d. Leopoldstadt (Caspert) 1781
Iffland
Kgl. Nationalth. Reg. Fleck 1790
Brockmann Direkt. d. Burgtheaters 1789/90
Bergopzoomer
Freiherr Braun, Pächter der Burg 1794
Ifflands Direktion 1796/1814
Dramaturg Kotzebue. Sein Nachfolger erfolgreich: Schreyvogel 1797
Eßlairs Glar
Stuttgart, M
Münch
01
1/2
Drei-Theater-Wirtschaft seit 1814
Sophie Schröder 1815
P. A. Wolff und Gattin 1816

Zu unserer Beilage

„Uebersichtstafel zur Geschichte der deutschen Schauspielkunst im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert".

von Dr. Johannes Günther.

Die Uebersichtstafel will dem, der sich mit der Geschichte der Schauspielkunst beschäftigt, ein Führer sein. Die wichtigen Namen, an die sich die großen Ansätze der Kunst der dramatischen Darstellung (im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert) knüpfen, bringt man ihrer Herkunft und ihrem Zusammenhange nach allzu leicht in Unordnung. Ich habe versucht, diese Namen in ein zeitlich übersichtliches Bild zu bringen.

Man unterscheidet in der uns beschäftigenden Zeit gemeiniglich drei „Schulen" der Schauspielkunst. Es ist erstens die „Leipziger Schule", die besonders von der Neuberin und ihrem Anhange ausging und Deklamationsstil pflegte. Auf sie folgte die sogenannte Hamburger Schule, die auf gesunde Wirklichkeit hielt und Ackermann, Ekhoff und Schröder zu ihren Stützen hatte. Als dritte Schule pflegt man die Weimarer zu nennen, die edles Maß in die Kunst brachte. Goethe war ihr Urheber. — Mancher wird auf der Tabelle drei große Striche vermissen, die die „Schulen" in ihrer Ausbreitung von einander abtrennen könnten; ich zeige zwar durch Pfeile an, wie die Schauspieler die betreffenden Richtungen von Ort zu Ort trugen. Aber solche Striche wären Gewaltsamkeiten. Die „Schulen" gingen mehr in einander über. Außerdem wäre man, was die Kunst des Mannheimer Theaters unter Dalberg und die Kunst Ifflands und der Seinen anginge, in Zweifel, ob man sie zur Hamburger oder schon zur Weimarer Schule rechnen sollte.

Mit Goethe und seinem Kreise schließt die Tabelle, oder vielmehr mit den eigentümlichen Erscheinungen der Sophie Schröder und Esslairs, darum so eigentümlich, weil sie nicht eigentlich von Weimar beeinflußt worden waren und ihm doch der Kunstrichtung nach so nahe standen.

Damit schließt also die Tabelle; denn das sich nun mehr und mehr erhebende Virtuosentum, dem erst Rötscher, auf Seidelmann und Dessoir gestützt, Einhalt gebot, paßte in keine geordnete Uebersicht (darum fehlt auch in der Tabelle vor P. A. Wolff in Berlin Ludwig Dévrient).

Ich will keine Erklärungen geben zu den vielen, in der Tabelle aufgeführten Namen. Würde ich das tun, dann würde die Tabelle allzuleicht zur Illustration dieses meines Aufsatzes und hätte damit nur einen einmaligen, kleinen Zweck (denn was könnte ich auch in einem kurzen Aufsatze über ein ganzes Jahrhundert deutscher Schauspielkunst schreiben?!). Nein, die Tabelle soll doch den größeren Zweck haben, die Lektüre von Theater-Geschichten, soweit solche versucht sind, wie die Ed. Devrients, Gähdes (aus Natur u. Geistesw. 230), und Martersteigs, von Lebensbeschreibungen, Einzeldarstellungen und Quellenschriften leichter verständlich zu machen.

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**
Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung,
Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1345

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

2. FEBRUARHEFT 1920

Jakob Michael Reinhold Lenz: „Anmerkungen übers Theater"

Thur Himmighoffen (Freiburg i. Br.)

II.

Quellen der Kunst sind die „Nachahmung der Natur" und deren „Betrachtung". Der Mensch als freihandelndes Wesen hat den angeborenen Trieb nach Natur. Ihr nachzuahmen, ihre Schöpfungen auszudrücken, erhebt unser Dasein, indem wir dem Schöpfer nachahmen. „Mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen zu dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufzunehmen und mit uns zu vereinigen" ist eine angeborene Neigung des Menschen. „Die Poesie scheint sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden, daß sie alles scharf durchdenkt, durchforscht und durchschaut — und dann in getreuer Nachahmung zum andernmal wieder hervorbringt." „Richter der Lebendigen und der Toten" ist der dramatische Dichter. Herdersche und Youngsche Einflüsse bedingen diese Ansichten über die Poesie.

Dies die Warte, von der aus Lenz die Dramen der französischen Klassik sieht: „Spielwerk" das Ganze; ihre Menschen „Marionettenpuppen". „Da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein großes Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weiße Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, daß sie sterben, ganz gewiß und unausbleiblich den Geist aufzugeben sich genötigt sehen, falls diese nicht —" „In diesem Departement ist Amor Selbstherrscher, alles atmet, seufzt, weint, blutet, ihn und den Lichtputzer ausgenommen ist noch kein Akteur jemals hinter die Kulisse getreten, ohne sich auf dem Theater verliebt zu haben!" Die englischen Dramatiker zögen „die Natur mutterfadennackt" aus, „um dem keusch und züchtigen Publikum darzustellen, wie sie Gott erschaffen hat." Und im wunderbaren Gemenge des deutschen Dramas entdeckt er „deutsche Sophokles, deutsche Plautus, deutsche Shakespeares, deutsche Franzosen". Logischerweise weist er auch Aristoteles ab, wie er die Zwangsjacke des französischen Theaters abschüttelt, weist ihn ab als Kerkermeister der deutschen Poesie, belächelt und ironisiert des griechischen Philosophen „poetische Reitkunst". Er glaubt nicht mit Aristoteles an das Drama als „Nachahmung einer Handlung"; die Begebenheiten sind nebensächlich. Er verlacht die „so erschreckliche, jämmerliche Bulle von den 3 Einheiten", und fordert kühn: Das bunte, wechselvolle Treiben der Welt durchbreche den stereotypen Rahmen, weg mit der Einheit der Handlung! Shakespearsche „Charakterstücke" fordert er, stellt den Satz auf, im Lustspiel komme es auf die Begebenheiten an, im Trauerspiel auf die Personen, richtiger

die Person — mit Berufung auf die deutsche Vergangenheit, auf Hans Sachs. Individuen, welche leben, braucht er; jeder rechte Held des Dramas entlocke den bewundernden Ruf: „Das ist ein Kerl!" Alle Regeln über den Haufen! „Fabula est una, si circa unum sit". Eine gewaltige Hauptfigur, ein großer Charakter, das ist genug. Bei den Griechen ist „blinde und knechtische Furcht vor den Göttern", das Fatum, das Beherrschende, er aber will in erster Linie: „Die Fabel bestehe in der Tragödie für die Charaktere und nicht umgekehrt". Welchen Nutzen bringt dem Dichter die Philosophie, die Kenntnis der Gesetze der menschlichen Seele, wenn er das Individuelle nicht wiederzugeben versteht? An erster Stelle alles wirklich Charakteristische Lenzens Forderung im Gegensatz zu den konventionellen Charakteren und konventionellen Psychologien: „Charaktere, die sich ihre Begebenheiten erschaffen . . . . ohne die Gottheiten in den Wolken anders nötig zu haben, als wenn sie wollen zu Zuschauen, nicht von Bildern, von Marionettenpuppen — von Menschen!" Und diesen Menschen auf der Bühne wiederzugeben, sei vor allem Aufgabe des Künstlers! Das ist keineswegs „eine Ueberschätzung der Bedeutung des Charakters und Unterschätzung jeder selbstständigen Bedeutung der Handlung im Drama" (Russanow), nein ganz modern wirkt Lenz. Ist es doch nicht jenes äußere Maß von Handlung, die ein Drama werden läßt, sondern gerade das Menschliche, das Seelische an Handlung. Lenz ins heute übersetzt: Menschen erleben soll der Schauspieler, den Zuschauer ihn miterleben lassen — inneres Erleben, Seele stemple das Drama zum Kunstwerk. — Vollendet oder nicht, Kunstwerk jedenfalls. — In die Brust des Menschen, nicht in die Außenwelt der Erscheinungen legt Lenz das Drama, die „Handlung", bin ich versucht zu sagen. Durch das „Ich" wird hier gehandelt mit zwingender, innerer Naturgewalt. Handlung aus den Personen heraus, durch ihren Charakter gezeigt, ist Merkmal seiner dramatischen Kunst.

Bildet „der Hauptgedanke der Tragödie eine Person", so bei der Komödie „eine Sache". „Eine Mißheirat, ein Findling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfes" kann der Inhalt einer Komödie sein, er verlangt von ihr nicht „die ganze Person zu kennen". Dem entsprechen nach Lenzens Meinung die Komödien Shakespeares. Während im Trauerspiel die Handlungen um der Person willen da seien, gehe man in der Komödie von den Handlungen aus und lasse Personen daran teilnehmen, welche man will. Ein andermal: „Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpferin ihrer Begebenheiten". Ein drittes Mal nennt er Komödie ein „Volksstück" — so erscheint ihm die Komödie im Gegensatz zur Tragödie, die das Individium vorstellt, sozusagen als „Gemälde" des Zuständlichen, der menschlichen Gesellschaft, das aber von dem Moment ab nicht lachend werden kann, von dem an die Gesellschaft ernst wird", erklärt Lenz selbst später in seiner Selbstrezension, wo er auch dem komischen Dichter die Aufgabe zuschreibt, dem tragischen sein Publikum zu erziehen".

Um zu bestimmen, was Tragödie und Komödie seiner Zeit sein müsse, will Lenz „den Volksgeschmack der Vorzeit und seines Vaterlandes zu Rat ziehen", der zweifellos starke Persönlichkeiten fordere: „Das sind Kerls" möchte das Volk sagen bei der Tragödie, anders bei der Komödie: „Bei der geringfügigsten drollichsten, possierlichen, unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer mit seitwärts verkehrtem Kopf: Komödie!"

Dies sind in kurzen Zügen die Hauptgedanken der Lenzschen „Anmerkungen", die gleich nach ihrem Erscheinen, 1774, als literarisches Manifest des „Jungen Deutschland" aufgefaßt, zwiespältige Aufnahme fanden. Während Goethe Lenzens dramatischen Ansichten mit denen der Straßburger „Genies" solidarisch erklärte, die „Frankfurter gelehrten Anzeigen", das Organ der Stürmer und Dränger, die „Anmerkungen" in einer Wagnerschen Rezension mit Begeisterung begrüßten, regen sich im „Magazin der deutschen Kritik" gegnerische Stimmen, urteilt Wieland im „Teutschen Merkur" abfällig über die Schrift, nennt Lessing sie ein „Gewäsch". Auf jeden Fall waren seine „Anmerkungen" für die Poetik des Sturm und Drangs von einschneidender Bedeutung, indem sie der neuen dramatischen Theorie des Sturm und Drangs Ausdruck gaben in ihrer vollständigen Verwerfung der pseudoklassischen Poetik, in der vollständigen Ablehnung des Aristoteles, in der Lehre von der unbedingten Freiheit und Göttlichkeit des „Genies", das schafft ohne irgendwelche Normen und Regeln, in der unbegrenzten Verehrung Shakespeares, in der Hervorhebung der Tragödie als Charaktertragödie — dies alles Grundzüge dem ganzen „Jungen Deutschland" eigen — doch erst von Lenz festgelegt.

Die literarhistorische Bedeutung der „Anmerkungen" will Rosanow „durch den Widerhall, den sie bei Schiller (Vorrede zu den „Räubern", Abhandlung „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater") gefunden haben", bestätigt sehen. Seine Ideen scheinen eingewirkt zu haben bei Dramatikern wie Grabbe, Büchner, Hebbel, ja im „Jungen Deutschland" von heute ist man versucht, Spuren seines Wollens zu sehen, wie, um mit Keckeis „Dramaturgische Probleme" zu reden, „überall dort, wo eine wahrheitsdurstige Kunstbewegung mit klarer oder undeutlicher Erkenntnis der Ziele in den Gründen des Volkslebens nach verborgenen Quellen der Poesie sucht, die vorangegangenen Epochen kaum denkbar gewesen".

Lustbarkeit.

von Karl Fischer.

In Berlin sind augenblicklich die Gemüter der Theaterdirektoren sehr stark erregt. Im allgemeinen braucht man bekanntlich erregte Stimmungen dieser Kreise nicht tragisch zu nehmen, denn sie stellen sich meistens als Stürme im Wasserglas heraus. Diesmal aber liegt ein Sonderfall vor, der die Allgemeinheit beteiligt und betrifft, ein Sonderfall, der es notwendig macht, einmal Grundsätzliches aufzuzeigen und die Gradunterschiede in theatralibus zwischen Berlin und dem Reich ins rechte Licht zu rücken.

Der Berliner Magistrat hat die Absicht, eine Lustbarkeitssteuer einzuführen, deren Sätze recht hoch und heftig sind und von der Schaubuden, Karussells und Krafthämmer ebenso betroffen werden sollen, wie Kinos, Konzerte und Theater aller Arten und Spielgattungen. Dieser Plan des Berliner Magistrats, der vor Jahren fallen gelassen werden mußte, weil die damals königlichen Theater sich weigerten, an den Prozenten der Steuer zu partizipieren, hat nun die Erregung der Herren Direktoren zum Platzen gebracht und sie haben sich hoch und heilig entrüstet.

In einer Versammlung des Vereins Berliner Theater-Direktoren hat man auf das heftigste protestiert und die Direktoren, die meistens über luxuriose Autos gute Einnahmen und allerlei sonstige Annehmlichkeiten des Lebens verfügen, haben feierlich erklärt: „Kommt diese Steuer, sind wir einfach tot und erschlagen und müssen betteln gehen." Herr Felix Holländer aber, der Vertreter von Max Reinhardt, sprach mit dem nötigen Pathos diese prophetischen Worte: „Die Steuer können die Direktoren unter keinen Umständen tragen. Sie werden von ihr erdrückt und erdrosselt. Wir müssen die Steuer auf das Publikum abwälzen, und dann kann das unbemittelte Publikum das Theater überhaupt nicht mehr besuchen." Diese Worte Holländers aber sind voll von falscher Sentimentalität, denn Herr Holländer weiß ganz genau, daß das unbemittelte Publikum in Berlin schon lange nicht mehr die Theater besuchen kann, sintemalen und dieweilen ein Parkettplatz im Durchschnitt — fünfundzwanzig und dreißig Mark kostet! Und es war weiter eine Entrüstung nach der verkehrten Seite, wenn andere Redner sich hochauf reckten und ausriefen: „Ja, diese Stadt Berlin, die niemals einen Pfennig für die Theater übrig hatte, die zwar seinerzeit eine Hypothek der Volksbühne gegeben, aber damit nur Terrainspekulation getrieben hat, diese selbe Stadt Berlin will nun Steuern von den Theatern erheben!"

Gemach, meine Herren, wenn Sie hier auf das Reich exemplizisieren und auf die oft sehr großen Zuschüsse der Gemeinden für ihre Theater, so vergessen Sie ganz, oder wollen es nicht wissen, daß die Verhältnisse im Reich wesentlich andere sind, viel gesündere, gottseidank, größere, bessere. Im Reich gibt es nämlich Stadttheater, meine Herren, oder ist Ihnen dieser winzige Unterschied gegen Berlin völlig aus dem Gedächtnis entschwunden! Wie nun aber, wenn die Stadt Berlin sich wirklich ein Stadttheater zulegen wollte, welcher der Herren Theater-Direktoren möchte seinen Kunsttempel dazu hergeben? Und es ist gewiß nützlich und lehrreich, in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, daß damals, als von der unabhängigen sozialdemokratischen Partei der außerordentlich vernünftige Plan propagiert wurde, die Berliner Theater zu kommunalisieren, sich ein gewaltiges Geschrei unter den Herren Theater-Direktoren erhob, unter denselben Direktoren, die heute versichern: Wir sind so krank und

unser Geldbeutel ist so kraftlos, daß wir dicht vor dem Sterben und dem Ruin stehen!

In der Versammlung hat nun aber Dr. Seelig, der Vertreter des Kultus-Ministeriums, mit ein paar Worten das Wesen der Sache getroffen und die ganze Wahrheit über die Angelegenheit gesagt. Er fragte nämlich, ja, was heißt denn nun eigentlich Lustbarkeit?, und er meinte, auf diese Frage ist eine präzise Antwort noch nicht gegeben worden; die Definition der Lustbarkeit, die vor der Welt und der Wahrheit bestehen kann, steht noch aus. Und die Herren Theater-Direktoren nickten bestätigend und bestimmend diesen Worten zu. Ach, meine Herren Direktoren, Sie wissen doch in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, was Lustbarkeit heißt. Sie wählen doch, seitdem die Zensur gefallen ist und alle — Freiheiten erlaubt sind, nur Ihre Stücke nach diesem einen Gesichtspunkt aus. Und wenn Sie auch diese Ihre schönen Bestrebungen geschickt mit literarischen Mäntelchen bekleiden, die bald Wedekind, bald Max Herrmann, oder Lautensack heißen, ein erotisches Theater bleibt es doch! Und wenn Sie in diesen Ihren literarischen Stücken Schauspielerinnen auftreten lassen, die eigentlich nichts mehr an lästigem Kostüm tragen, die alles, aber auch alles zeigen, wie gesagt in literarischen Stücken, wenn es aber bei diesem und wegen dieses Programms einer so großen und so überragenden Tragödin, wie der Irene Triesch nicht möglich ist, ein Engagement in Berlin zu bekommen, dann, ja dann wissen Sie ganz genau, was Lustbarkeit ist!

Im Reich freilich, in den von den Städten subventionierten Theatern, auf deren Edelmut Sie, meine Herren, plötzlich mit so schöner und für Kenner ach so wenig eindrucksvollen Geste hinweisen, da herrschen diese Zustände nicht. Hier fragt man sich täglich: Wie biete ich am besten ernste und edle Kunst? Hier herrscht aber auch nicht das Publikum, die Kriegsschieber, Kriegs- und Friedensgewinnler, der neue Reichtum, der, bevor er die Nächte in Bars und in anderen Höhlen aller Laster schlemmt und schlammpampt, in Ihre Theater und Ihre Stücke kommt, um den nötigen Anreiz mitzunehmen in die andern Stätten der Lustbarkeit, die es im Laufe der Nacht besucht.

Dieses Publikum nun aber wird von den Direktoren Berlins bedauert, daß es drei und vier Mark für den Platz im Parkett bezahlen soll! Difficile est, satiram non scribere!

Ein Werturteil darüber, ob die Lustbarkeitssteuer in Berlin angebracht und gerecht ist oder nicht, soll hier nicht abgegeben werden. Der heute leider längst von den Meisten vergessene, ja kaum bekannte, sehr humorvolle Schriftsteller Hippel würde hier eine Anmerkung unter dem Text machen und in dieser Anmerkung würde stehen: „Der gütige Leser merkt etwas!"

Homer als Dramatiker.

von Dr. Peters.

Es ist nicht die Absicht dieser Zeilen, theoretische Betrachtungen über den Kunstcharakter Homers ans Licht zu stellen, so viel sich darüber sagen ließe, vielmehr wollen sie einen höchst realen praktischen Vorschlag wie einen Erisapfel in die Diskussion des Tages werfen. Dieser Gedanke hat mich seit Jahren gepackt, und je mehr die ewige Schönheit der Ilias Denken und Leben erfüllte, desto lebendigere Farben nahm das Bild der Phantasie. Er erscheint mir so unendlich nahe liegend, daß ich fast mit Sicherheit annehmen möchte, daß seine Existenz in der Literatur mir nur entgangen ist. Seine kurze schlagwortartige Formulierung aber lautet: Homer auf die Bühne.

Ich sehe, wie Philologen ihre weisheitsschweren Häupter schütteln, ich meine ein halb spöttisches Lächeln kluger Theaterdirektoren und Spielleiter zu erblicken, eine ablehnende Geste gebildeter feinsinniger Menschen. Aber das macht mich nicht irre. Dagegen weiß ich als Soldat, daß man zu zweit oder dritt besser einen kecken Vorstoß in die feindlichen Reihen fertig bringt, und deshalb suche ich Unterstützung. Und da steht mir ein Mann zur Seite, vor dessen Autorität sich zweifellos alle beugen werden: Aeschylus. Er, der Schöpfer und Vater unserer Tragödie, hat seine eigenen Dramen „Brosamen von dem Mahle Homers" genannt, und diese Worte sind nicht nur stofflich und übertragen zu verstehen, sondern wörtlich und formal. Aeschylus'

Metapher ist klar, die Ismen unserer Zeit waren damals noch nicht gefunden. Dazu tritt als zweiter Kronzeuge Platon und gibt sein Votum in demselben Sinne ab: „Homer ist der Gipfel der Tragödie."

Freilich sind die Schwierigkeiten, die im Wege liegen, nicht zu verkennen. Jedes Kind kennt die berühmten Verse, die Goethe, wie von einem übermächtigen Drucke befreit, ausrief, als ihm die Prolegomena des Haller Professors Wolf den Glauben an den e i n e n Dichter Homer genommen hatten:

„Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen? —
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön."

Wer fühlte in diesen Worten nicht das ergreifende Aufatmen erster freudiger Ueberraschung? Aber der Werther des jungen Goethe las seinen Homer in einem anderen Sinne, und der alte Goethe hat zu Eckermann das schöne Wort gesprochen: „Wolf hat den Homer zerstört, doch dem Gedicht hat er nichts anhaben können; denn dieses Gedicht hat die Wunderkraft wie die Helden Walhallas, die sich des morgens in Stücke hauen und mittags sich wieder mit heilen Gliedern zu Tische setzen." Auch die Wissenschaft der letzten Jahrzehnte hat kehrt gemacht und strebt immer klarer und deutlicher zur Persönlichkeit Homers. Und wer mit einem Herzen, das noch einen Funken Sinn für Poesie hat, die Ilias liest, kann keinen Augenblick zweifeln, zumal wenn vor seinem geistigen Auge der wundervolle Kopf von Sanssouci aufsteigt.

Die andere Schwierigkeit ist der Text. J. H. Voß hat das geschichtliche und unsterbliche Verdienst, der klassischen Periode unserer Literatur einen deutschen Homer geschenkt zu haben. Aber deswegen bleibt es doch wahr, daß sein Homer so verschieden von dem griechischen Klange ist, wie Otterndorf und Eutin von Chios und Athen. Eine bessere Uebersetzung weiß ich nicht. Aber auch hier kann uns Goethe Führer sein. Er hat es einmal in einem hübschen Briefe, wenn ich nicht irre, an seine Schwester Cornelia aus der Leipziger Studentenzeit, ausgesprochen, wie mans machen muß. Er selbst hat es, wie wir wissen, mit seinem Lieblingsdichter Properz z. B., so gehalten. Sein Latein und Griechisch waren durchaus nicht berühmt. Deshalb legte er stets eine Uebersetzung neben den Urtext und suchte durch Vergleichen den Sinn zu erraten. Es kam ihm dabei wirklich nicht darauf an, daß er manche Konstruktion nicht verstand, wenn er nur Klang und Sinn erfaßte. Wer darum von uns nur einmal auf der Schule die griechischen Buchstaben und Grundregeln gelernt hat, dem möchte Goethes Beispiel wohl Mut und Lust zu gleichem Studium geben. Das Genauere kann man bei ihm selbst nachlesen. Um Mißverständnis zu meiden, bemerke ich noch, daß dieser Vorschlag sich natürlich nur auf das persönliche Kennenlernen bezieht, für das geplante Textbuch muß trotz aller Bedenken Voß die Grundlage bleiben.

Endlich noch eins. Es sei ferne von mir, die Philologie zu schmähen, zu deren Fahne ich geschworen habe. Aber wer den Geist Homers auf sich wirken lassen will, der lasse alle grammatischen oder archäologischen Gedanken schlummern. Und wenn die anderen solche Sorgen nicht drücken, so mögen diese dafür alle unliebsamen Erinnerungen an Lexika und Vokabularien, an Nachmittagsstunden und Schmöker vergessen, den ganzen kalten Hauch der Schule oder „eiskalter Kommantatoren", wie Schiller einmal sagt. Es ist ein Verhängnis, daß Homer in der Schule gelesen wird, genau so, wie es etwa ein Verhängnis für die moderne Frische des Johannesevangeliums ist, daß es in der Bibel steht. Nein, mit warmem, lebendigem Herzen wollen wir an das Gedicht gehen und es wirken lassen. Des Staunens und Verwunderns wird kein Ende sein, wie ungeheuer frisch und geradezu aktuell die ganze Ilias ist.

Aber der vorredenden Worte sind genug gewechselt; es gilt, an die Sache selbst heranzutreten. Die Bedenken, daß die Ilias unter die Klasse der Epen registriert ist, sind hinfällig. Ich hoffe, in absehbarer Zeit ein Textbuch der Szenen vorlegen zu können, in dem auch nicht ein einziges gesprochenes Wort steht, das Homer nicht geschrieben hat. Es ist dies im Wesentlichen nur eine Scherenarbeit. Jedem ist ja bekannt, welch große Rolle die direkten Reden in der Ilias spielen.

Der erste Akt. Am Gestade des blauen mittelländischen Meeres. Früher Morgen. Versammlung der gesamten griechischen Armee. Düstere Stimmung. Im Hintergrunde rauchen die Scheiterhaufen der Toten, die der verderblichen Pest des zürnenden Apollo zum Opfer gefallen sind. Das Heeresthing (oder wenn mans lieber mit der Sprache vorjähriger Tage bezeichnen will, die Vollversammlung der Soldaten),

ist einberufen, um Hilfe zu suchen. Der tapferste Offizier und Oberst des Heeres, Achill, hat es getan. Und nun bitte ich, im 1. Buche der Ilias selber nachzulesen, mit welch straffer, dramatischer Steigerung sich der verderbliche Streit zwischen Achill und dem Höchstkommandierenden, Agamemnon, entwickelt, wie zunächst die Schuld des Generals an den Tag kommt, wie dieser unmutig, aber doch im Bewußtsein der Pflichten seiner Stellung, das geliebte Mädchen frei gibt, wie allmählich der Konflikt mit Achill immer schärfer wird, bis er in doppeltem, feierlichem Schwure seinen Gipfel erreicht. Geradezu unübertrefflich ist der Gegensatz des feurigen, noch jungen Helden, der in Unruhe aufspringt und sich wieder setzt, der das Szepter zu Boden schmeißt, das Schwert in der Scheide lockert und mit funkelnden Augen die vermittelnde Göttin anfährt, zu dem kalten, berechnenden, klugen König, der mit Bewußtsein die kränkendsten Worte wählt, ohne doch ein einziges Schmähwort zu gebrauchen wie sein unbesonnener Gegner. Wundervoll und meinem Laienurteil nach geradezu ein Reiz für jeden Schauspieler ist das Anschwellen und Verebben des Zornes in Achills Seele. Endlich sucht der alte Nestor zu vermitteln. Er ist eine Lieblingsfigur Homers. Sicher hat der Dichter aus eigener Wesensart und Weisheit vieles in den Mund des greisen Pyliers gelegt. Er redet kluge Worte, er erzählt auch, wie das alte Leute so gern tun, von der guten alten Zeit, wo er noch jung war, wie er und alle Menschen damals doch ganz andere Kerle waren. Und deshalb müßten sie sich jetzt hübsch vertragen. Er ist aber nicht nur der redselige Alte, er ist auch der klügste vortragende Rat im Geheimkonseil Seiner Majestät. Man spürt in seinen Worten die tiefe Besorgnis: Was soll denn werden, wenn wir hier vor dem Feinde in den eigenen Reihen Streit kriegen? Er hat keinen vollen Erfolg. Der General lehnt seine Worte kühl ab. Mit voller Absicht will er ein Exempel statuieren, die Disziplinlosigkeit nimmt überhand. Diese Kühle bringt Achill noch einmal zum Aufflammen. Trotz der blutigen Vision seiner Worte ist das Verklingen unverkennbar, aber der Bruch ist da. Trotzig stehen beide auf und gehen nach verschiedenen Seiten zu ihren Unterständen.

Die ganze Szene hat nicht nur den Hintergrund der Landschaft, sondern auch den des Heeres. Homer selbst hat in den einleitenden Formelversen der Reden die nötigen Bühnenanweisungen gegeben, man braucht sie nur herauszusuchen. Die Szene ist auch durchaus nicht monoton und ohne Handlung. Es geschieht genug. Mindestens 5 Auftritte im wörtlichen Sinne folgen einander. Die verschiedensten Personen sind es, selbst der etwas ängstliche Feldprediger fehlt nicht. Alle Töne von Hohn, Spott, Haß, Wut, Weisheit, Ironie klingen an unser Ohr. Sie warten geradezu nur auf den Mund eines begeisterten Schauspielers, der den stummen Buchstaben das lebendige Leben der Wirklichkeit im Hauche seiner Seele verleiht.

Nach dem Dur das Moll. Ein Wechsel der Szenerie. Der Unterstand Achills am äußersten Ende des griechischen Lagers, wie seine Tapferkeit diesen gefährdeten Punkt suchte. Die Flügeladjutanten des Königs kommen, um ihm das Mädchen zu nehmen, wie jener gedroht hatte. Schweigend stehen sie und wagen nicht, ihn anzureden. Aber er weiß, daß sie nicht schuld sind. Mit der vornehmen Art eines Edelmannes hilft er ihnen über das Peinliche ihrer Mission hinweg. Noch einmal findet sein Groll feierlich ahnende Worte. Es ist, als wenn er sie über den Strand dem abwesenden Agamemnon zuriefe: „Wahrlich, wahrlich, einst wird es den König reuen, wenn seine Soldaten zu Grunde gehen und ich nicht mehr helfe.“ Dann führt sein Freund Patroklos die jugendschöne Briseis heraus. Aber als jene weg sind, bricht die künstliche Fassung Achills zusammen. Nach der furchtbaren Erregung folgt der Rückschlag. Ein unsagbarer Rachedurst ist in seiner Seele, ein halb knabenhafter Wunsch, sein Herz auszuschütten. Nur eine Einzige hat er auf dieser Welt, die ihn ganz versteht, seine Mutter. Ein bittender Ruf. Und aus der Tiefe des Meeres taucht Thetis, die Herrliche, empor. Tränen fließen. In langer Erzählung wird die Exposition des Streites nachgetragen, ein technischer Kunstgriff jeder Dramatik. Wir erfahren in diesem stillen Zwiegespräch von Mutter und Sohn das Verhängnis, das über dem Haupte des Helden schwebt. Wir sehen die göttliche Mutter mit den Augen des Leibes und den toten Sohn in der Ahnung der Seele.

Und endlich nach dem äußeren und inneren Agitato dieser beiden Szenen das Scherzo. Nicht umsonst reden wir von homerischem Lachen. Träger dieser Rollen sind die Götter. An Offenbach darf man freilich um Gottes willen nicht denken, die Götter bleiben Götter. Die himmlische Hofetikette wird immer gewahrt. Aber mögen sie sich schimpfen und selbst mit Ohrfeigen drohen, es ist ja doch alles nur himmlisches Spielen und Scherzen seliger Götter. Wie auf der Erde sich die beiden Männer stritten in bitterem Ernst, so zankt sich im Olymp das Ehepaar der Aller-

ERNST JACOB, RADIERUNG: WEIDEN IM SCHNEE

höchsten Majestäten. Auch hier der Hintergrund der Götter, auch hier der Vermittler, aber es ist der lahme Hephäst, der mit wackelnden Füßen die Becher herumträgt, daß die Schönheit der übrigen Götter und der eigenen Mutter das Lachen nicht unterdrücken kann. Auf Erden und im Himmel: es ist die heroische Variante des Nestroyschen zu ebener Erde und im ersten Stock. Nicht zu verkennen ist auch hier der pessimistische bittere Zug Homers, wie er es Achill später einmal aussprechen läßt:

„Also bestimmten die Götter der elenden Sterblichen Schicksal,
Bang in Gram zu leben; allein sie selber sind sorglos." —

Es würde die Grenzen dieses Aufsatzes weit überschreiten, wollte ich das ganze große Drama im Einzelnen durchführen. Nur zusammenfassend mögen noch einige Bemerkungen angeschlossen werden. Noch einmal wiederhole ich es: um diese Szenen darzustellen, braucht auch nicht ein einziges Wort Homers geändert oder ein einziges fremdes Wort hinzugefügt zu werden. Weiter. Wer sich einmal die Mühe nimmt, die ganze Ilias im Zusammenhang an einem Tage durchzulesen, der wird ohne weiteres den strengen Bau des tragischen Konfliktes in Höhepunkt, Peripetie und Ende erkennen. Streng im Bau und doch so ungezwungen, wie es nur Homer und Shakespeare fertig bringen. Der mannigfaltigste Reichtum an Szenen, Personen und Stimmungen ist vorhanden. Der Charakter Achills ist folgerichtig von Anfang bis zu Ende. Dazu vergleiche man, wenn auch mit eigener Kritik, das schöne Buch von Herman Grimm über die Ilias. Besonders weise ich noch auf den 9. Gesang hin. In seiner Rahmentechnik erinnert er an Hauptmanns Elga oder Hoffmanns Erzählungen. Es ist ein Nachtstück. Wie Funken in der Dunkelheit sprühen die zornigen Worte Achills, der jede Versöhnung ablehnt. Eine Schäferszene ist auch dabei, im 14. Buch, natürlich im Olymp und mit den sonst so feindlichen Majestäten als agierenden Personen. Da tritt die reizende Aphrodite auf und der vorsichtige Gott des Schlafes. Wir sehen, wie weibliche Klugheit und Verschlagenheit alle Hindernisse überwindet, und am Schluss brauchen die analogen Gedankenstriche aus Schnitzlers Reigen nicht, wie es einst in einer Münchener Vorstellung geschah, durch Verdunkeln der Szene verhüllt zu werden, sondern es fällt einfach der Vorhang.

Aber auf den wundervollen Schluß weise ich noch mit besonderer Begeisterung hin. Wieder ist es Nacht. Achill sitzt in seinem Unterstand, der gefallene Freund ruht längst im Grabe. Da eilt überraschend ein fremder alter Mann von hohem Wuchse herzu, beschmutzt von Staub, mit gramzerfurchtem Gesicht, Tränen und Angst in den Augen. Er fällt vor Achill nieder

„Und er umschlang dem Peliden die Knie und küßt' ihm die Hände,
Ach, die entsetzlichen Würger, die viel' der Söhn' ihm gemordet!"

Wer jemals in seinem Leben das Glück gehabt hat, diese Worte von Kainz zu hören, der wird es nie vergessen, wie ein Schwert durch seine Seele ging.

Genug der Worte. Ein großes Drama wartet. Nur die technische Seite erfordert noch einige Bemerkungen, soweit ich mir erlauben darf, als Anwalt des Autors zu reden. Vorweg bemerke ich, daß das Textbuch große Aehnlichkeit mit Götz von Berlichingen haben wird. Selbstverständlich wird es aber möglich sein, Szenen zusammenzufassen. Das ist eine cura posterior.

Wichtiger ist die Stilisierung, die das Stück verlangt. Es ist nicht ganz leicht, diese in wenig Worten zu präzisieren, nur andeutungsweise möchte ich zur Erläuterung etwa an Mantegna, Cornelius oder auch Puvis de Chavannes erinnern. Der Stil der Kulissen, Kostüme und der Schauspieler muß gleichweit entfernt sein von dem hohlen Pathos, wie es früher bei Helden und Heldenvätern üblich war, wie von expressionistischem Räkeln, Stammeln und Gähnen. Das bedingt allein schon die Sprache Homers, die ebenso weit entfernt ist von dem zerhackten Deutsch Fritz von Unruhs wie von den langen Tiraden Corneilles. Quellendes Leben muß die Grundlage sein, aber in gebundener Form. Ich denke an die wundervollen griechischen Vasenbilder, und ich meine, man könnte diese Seite einem nachfühlenden Genie wie Reinhardt und seinen Jüngern getrost überlassen.

Eine Drehbühne wäre kaum zu vermeiden.

Der Stil der Deklamation erfordert neuartiges Nachschaffen. Ein Drama in Hexametern! Es ist eine vielleicht sonderbar anmutende Aufgabe, aber ohne Frage für jeden ernsten Schauspieler eine Aufgabe unendlichen Reizes. Nicht umsonst hat Kainz die Ilias so geliebt.

Der reichste Lorbeerkranz dichterischen Ruhmes liegt auf dem Haupte des blinden Homer. Dante, Tasso, Shakespeare, Goethe, Schiller haben zu seinen Füßen

gesessen und den Tönen seiner ewigen Leier gelauscht. Die Wellen einer überheblichen närrischen Kritik haben ihn zeitweise überstäubt, aber er stand und lächelte über den Sturm. Er hat die Jahrtausende überdauert und wird die Jahrtausende überdauern. Und wenn es gelingen sollte, sein Gedicht auf würdiger ernster Bühne in der ganzen Frische lebendiger Schönheit und erhabener Weisheit vor unsere Augen zu stellen, dann würden die Worte Goethes vielleicht noch mehr Wahrheit werden, daß „noch auf den heutigen Tag die Homerischen Gesänge die Kraft haben, uns wenigstens für Augenblicke von der furchtbaren Last zu befreien, welche die Ueberlieferung von mehreren tausend Jahren auf uns gewälzt hat."

Dichtung und Umwelt.

von Eugen Kilian.

Ueber die Umwelt einer dramatischen Dichtung hat man sich in früheren Zeiten nicht allzuviel den Kopf zerbrochen. Eine gewisse Schablone hat dem einen wie dem andern Stücke in der Hauptsache ungefähr das gleiche Gesicht gegeben. Hierin hat die Entwicklung der Inszenierungskunst viele Fortschritte gebracht. Man hat erkannt, wie ungeheuer wichtig es ist, jedem Stück bis in alle Einzelheiten hinein eine besondere Farbe zu geben. Man ist dahinter gekommen, daß ein Kunstwerk vielfach erst durch eine stimmungsvolle Wiedergabe seiner Umwelt, durch ein Einfangen seiner besondern Atmosphäre, sein innerstes Wesen auf der Bühne enthüllt. Aber in diesen an sich so löblichen Bestrebungen hat man häufig über das Ziel hinausgeschossen. Es hat sich auch hier bestätigt, daß man Hauptsache und Nebensache nur selten auf den deutschen Bühnen zu unterscheiden weiß.

Maria Stuart, zweiter Akt: Audienz bei der jungfräulichen Königin, feierlicher Empfang des französischen Botschafters. Seine Sendung ist vernommen. Elisabeth hat geantwortet und entläßt die Gesandtschaft. „Sie neigt sich gegen die französischen Herren, welche sich mit den übrigen Lords ehrfurchtsvoll entfernen." So die kurze Bühnenanweisung des Dichters. Das „ehrfurchtsvoll" in dieser Vorschrift scheint dem Spielleiter mit Recht von einiger Bedeutung zu sein. Was zeigt unsere Bühne? Der gesamte Hofstaat bewegt sich in einem langsamen feierlichen Rückwärtsschreiten, das Antlitz dem Throne zugewandt, dem Ausgang zu und verläßt, ohne einen Augenblick den Rücken zu zeigen, den Saal. Ein Zeremoniell, wie es durch geschichtliche Belege voraussichtlich belegt ist. Der Spielleiter blickt mit sichtlicher Befriedigung auf das theatralische Ergebnis seiner kulturgeschichtlichen Studien. Er sagt sich mit Genugtuung, daß er ein charakteristisches Bild von der „Umwelt" der Dichtung gegeben hat.

Und das Publikum? Erstaunt und belustigt über den seltsam anmutenden Krebsmarsch der hohen Versammlung, beginnt es zu lächeln oder wohl gar zu lachen, falls es durch den Respekt gegen den Dichter und seinen Stellvertreter auf Erden vor solchen Rücksichtslosigkeiten nicht gefeit ist. Einige wenige aber ärgern sich; sie fühlen sich zerstreut, von der Hauptsache auf eine nebensächliche Aeußerlichkeit abgelenkt, zur Heiterkeit gereizt — an einer Stelle, wo für Heiterkeit nicht der mindeste Anlaß ist.

Der Fall ist typisch. Man will die Umwelt zeigen und verliert sich in kulturgeschichtlichen Kleinkram. Es gehört zu dem ABC jeder dramaturgischen Weisheit, daß geschichtliches Zeremoniell nur mit größter Vorsicht auf dem Theater zu verwenden ist. Widerstreitet es heutigen Gebräuchen so sehr, daß es nur als eine lächerlich wirkende Kuriosität empfunden wird, so ist es unmöglich. Wenigstens für das ernste, das stilisierende Drama. Anders in der Burleske und in dramatischen Nippsachen, die im Zusammensuchen kulturgeschichtlichen Schnitzelwerks ihre Bedeutung suchen. Es ist mit dem Zeremoniell genau so wie mit dem geschichtlichen Kostüm. Alle Extravaganten sind ausgeschlossen. Nicht die geschichtliche, sondern die künstlerische Wahrheit hat zu entscheiden. Das sind Binsenwahrheiten. Aber man muß sie unablässig wiederholen. Denn tagtäglich wird von den Theatern dagegen gesündigt.

Daß antiquarische Nuancen wie der Krebsmarsch in Maria Stuart zahlreiche Inkonsequenzen im Gefolge haben, sei nur nebenbei bemerkt. Dasselbe

Zeremoniell müßte folgerichtig in sämtlichen Szenen der Königin befolgt werden. Auch wenn sich der würdige Talbot im vierten Akt nach seinem „bedeutungsvollen Blick" auf die Königin, „langsam und mit einem Ausdruck des tiefsten Schmerzes" entfernt, dürfte er die richtige Frontstellung gegen die hohe Gebieterin nicht außer acht lassen. Denn es ist anzunehmen, daß ein im Hofdienst ergrauter Lord auch im tiefsten Schmerz die Quintessenz des höfischen Anstandes nicht mit einemmale vergessen hat. Der Spielleiter aber wird sich wohlweislich hüten, dem Darsteller auch hier die rückschrittliche Bewegung aufzuzwingen. Talbots Stimmung, der tiefe Ernst der Situation und die lächerliche Aeußerlichkeit des Zeremoniells: das wären so schreiende Gegensätze, daß selbst dem Laien die Torheit zum Bewustsein käme.

Ein anderer Fall: Don Carlos erster Akt, die Königin mit ihrem Hofstaat Elisabeth und ihre Damen in dem fürchterlichen Zwang des Reifrocks, steif gefroren, gezirkelt, starr in jeder Bewegung. Der Kopf spanisch dressiert, unter der Last der geschmacklos aufgetürmten Frisur, der schöne Körper wie im Gipsverband. Alle Anmut, aller Liebreiz scheint gebannt. Wie die Königin, so ihre Damen, in steifster Etikette, mehr Automaten gleichend als weiblichen Wesen von Fleisch und Blut. Das ganze rein bildnerisch vielleicht nicht ohne Reiz, an Velasquez gemahnend, ein kulturgeschichtliches Bild von fesselnder Eigenart. Aber Schiller? ? Wird durch diese starke Betonung der äußerlichen Umwelt nicht der Dichter erdrückt? Ist jene eckige Automate Schillers liebliche Elisabeth von Valois? Man erinnere sich an seine Absichten. Sie zeigen sich besonders deutlich in einer wenig bekannten, weil später getilgten Stelle des Thalia-Drucks:

Königin (zum Marquis). Hier zeig ich Ihnen meine Welt. Dies Plätzchen
Hab ich mir längst zum Liebling ausgesucht.
Wie schön ist's hier — wie herzlich —, wie vertraulich!
Hierher — so scheint es — hat sich die Natur
Vor den Verfolgungen der Kunst geflüchtet.
In unbelauschter Freiheit wohnt sie da,
Von wenigen empfunden; — o wie gerne
Verzeih ich hier dem König sein gerühmtes
Aranjuez — die prächtige Verstümmlung
Der Werke Gottes.

Marquis. So verächtlich spricht
Die Königin vom elften Erdenwunder?

Königin. Bewundern Sie die glatten Buchenwände.
Der Bäume banges Zeremoniell,
Die starr und steif und zierlich, wie sein Hof,
In trauriger Parade um mich gähnen.
Hier grüßt mich meine ländliche Natur,
Die Busenfreundin meiner jungen Jahre,
Hier find' ich meine Kinderspiele wieder,
Und meines Frankreichs Lüfte wehen hier.

Hier ist ein deutlicher Fingerzeig für die Vorstellungswelt des Dichters. Wie paßt in dieses Bild der ländlichen ungekünstelten Natur, die sich an Elisabeths Lieblingsplätzchen „vor den Verfolgungen der Kunst geflüchtet" hat, die reifrockumpanzerte, durch spanische Dressur verkünstelte Königin, wie unsere Bühnen sie heute zu zeigen lieben? Sie ist ein unmöglicher Fremdkörper in diesem Bilde. Wenn Elisabeth von Valois erscheint, muß ein Hauch lebendiger Natur in den starren Zwang der spanischen Hofwelt hineindringen. Wie erlöst muß der Zuschauer aufatmen. Anmut, Lieblichkeit, Weiblichkeit! Die Jugendgeliebte des Infanten muß ihren unwiderstehlichen Zauberreiz auf ihn ausstrahlen. – Hier liegen die Absichten des Gedichtes. Sie sind weit wichtiger, als der törichte Ehrgeiz, ein geschichtlich getreues Bild zu geben und die steife kalte Umwelt des Stückes, die schon genügend zu ihrem Rechte kommt, in unnötiger und übertriebener Weise zu unterstreichen.

Hierhin gehört auch der neuerdings vielfach geübte Brauch, bei Shakespeares Kleopatra in Gewandung und Gebahren hauptsächlich das historisch-archaistische Element zu betonen. Man zwängt ihren schönen geschmeidigen Schlangenkörper in die harte und beengende Steifheit eines historisch getreuen Kostüms, wie es uns aus Denkmälern ägyptischer Kunst überliefert ist. Man ver-

anlaßt die Darstellerin zu einer symmetrischen und eckigen Härte in Haltung und Bewegung des Körpers, wie sie solchen historischen Denkmälern der bildenden Kunst zu entsprechen scheint. Hat man wohl eine Ahnung, wieweit man sich durch solche gänzlich unangebrachte, gelehrt aussehende Bestrebungen von dem Geiste der shakespearischen Schöpfung entfernt! Seine Kleopatra hat nichts, aber gar nichts mit einem historischen Aegypten zu tun. Sie ist ein Geschöpf der Phantasie — phantastisch muß sie durch Gewandung und Gebahren wirken. Die „üppige Zigeunerin", das sinnbetörende Weib hat einzig zu seinem Rechte zu kommen. Schönheit, Sinnlichkeit, bestrickende exotische Anmut! Weiche, fließende Gewänder, die den ganzen Reiz des weiblichen Körpers in raffiniertester Verhüllung und Enthüllung zur unwiderstehlichen Geltung bringen — das ist Shakespeares Kleopatra! Je glaubhafter ihre dämonische-sinnliche Wirkung auf das Empfinden des Mannes zur Anschauung kommt, desto näher rührt man an die innerste Seele des Gedichtes. Die kalte abgemessene Steifheit muß auf Seite der Römer sein — an Kleopatras Hofe ist alles Freiheit, heiß pulsierendes Leben, verführerische und atembeklemmende sinnliche Schönheit. Das National-Aegyptische kann sich auf einige leise Andeutungen beschränken. Man kann den Geist dieses Kunstwerkes auf keine gröbere Weise zu Grunde richten, als durch eine Hervorhebung des archaistisch-historischen Momentes in Kleopatras Erscheinung und Gebahren. —

Ein anderes: Emalia Galotti, erster Akt. Der Prinz eröffnet ihn „Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften!" Das wahre Muster eines Expositionsmonologes. Einige absichtslos hingeworfene Worte: und der Hörer ist mitten in der Situation und fühlt sich gefesselt. Es bedarf nur des richtigen Spielers, um alle Absichten des Dichters zu erfüllen. Dazu ist es aber nicht notwendig, daß der kurze Monolog durch die Einfälle des Darstellers und Spielleiters zu einer Art von Solonummer zerdehnt und um das Vierfache seines normalen Umfangs erweitert wird. Große Pausen, ausgefüllt durch ein fortwährendes Räuspern, Schneuzen, Seufzen, Gähnen, Vervollständigung der Morgentoilette u. a. Der Spielleiter tut sich viel zu gut auf diese feine Nuancierung seiner Einführung. Er glaubt die Umwelt des Stückes und des Prinzen Wesenart dem Zuschauer mit genialer Hand suggeriert zu haben. Ist es notwendig und wünschenswert, die Langeweile des Prinzen bei seinen Geschäften in so faustdicker Weise zu unterstreichen? Ist es im Interesse des Gedichtes, als ersten Eindruck von ihm den eines öden Gesellen, eines eiteln Gecken hervorzurufen? Ist es nötig, seine Schwächen noch zu verstärken? — Eine Regie, die mit dem Dichter denkt, hat das Gegenteil zu erstreben: sie kann gar nicht genug tun, das Bild des Prinzen zu heben, ihn so gewinnend und liebenswert als nur möglich zu gestalten, seine Schwächen durch den Reiz seiner Persönlichkeit aufzuwägen. Die Gefahr des Prinzen für Emilias Tugend muß dem Hörer zum Bewußtsein kommen. Mit dem Prinzen wird auch Emilia herabgedrückt. Die Bluttat des Vaters — an sich schon die Achilles — Ferse des Stücks — wird noch mehr zur grausamen und zwecklosen Barbarei. „Sein hinreißendes Wesen rechtfertigte den Dolchstoß des alten Galotti" schrieb Ludwig Speidel einmal über Fichtner als Prinzen. Auch das ist ein Fingerzeig.

In der Hebung des Prinzen liegt geradezu der Kardinalpunkt des ganzen Werkes. Nur eine Truppe, die für ihn einen glänzenden Vertreter besitzt, eine in ihrer Art faszinierende Persönlichkeit, sollte diese Tragödie zu spielen wagen.

Eine Regie, die den Prinzen in der oben angedeuteten Weise einführt, tut von alledem das Gegenteil. Sie kümmert sich den Teufel um die Absichten dieses Gedichtes — aber sie unterhält das liebe Publikum durch etwas Neues, noch nicht Dagewesenes. Sie verblüfft die erstaunte Menge. Der Kunstschreiber aber stellt mit Genugtuung fest, daß der sattsam bekannte Klassiker durch das Genie des Spielleiters wieder einmal neues Leben gewonnen hat und dem Fluch der Langeweile glücklich entrissen ist.

Aufdringliches Virtuosentum der Regie — Mätzchen — Kinkerlitzchen — Hervorzerrung des Nebensächlichen und Verkennung des Wesentlichen im Kunstwerk! —

Ueber die Bedeutung der Umwelt ist kein Wort zu verlieren. Alle Fortschritte der Inszenierungskunst nach dieser Seite sind zu begrüßen. Aber die geschmacklosen Auswüchse und Verirrungen einer selbstgefälligen Regiekunst sind mit Feuer und Schwert zu bekämpfen.

Graphische Ausstellung in der Fischer'schen Kunsthalle.

Ernst Jacob.

W. H. H. Das Schaffen des Radierers Ernst Jacob, der zurzeit bei Fischer ein halbes hundert Blätter zeigt, ist nicht unwesentlich beeinflußt von der Umgebung, in der der Künstler seit langen Jahren lebt. Die Wirkungsstätte Jakobs ist Frankfurt an der Oder, eine jener mittleren Städte Ostelbiens, in denen eine alte Kultur von reichem künstlerischen Schaffen und regem wissenschaftlichen Leben derart durch eine kunst- und kulturfeindliche Gegenwart bedrängt wird, daß nur das hellhörige Ohr einer ausgeprägten künstlerischen Persönlichkeit den alten Rythmus noch einzufangen vermag. Wollte man heute alle jene Werte, die der eigentliche Gegenstand der Liebe zu so einer Stadt sind, sichtbar und lebendig aus ihrem Schlaf ans Licht tragen, wollte man den Geist der beiden Kleiste, des hier geborenen und des hier begrabenen, den Geist der alten alma mater, oder den Gaudys oder Schinkels, oder Lessings, dessen erstes bürgerliches Trauerspiel ja hier das Licht der Rampen erblickte, zu merkbarer Vitalität verdichten — — — man müßte das heutige gesellschaftliche Dasein mit seiner ganzen hohen Zivilisation ausrotten können! Wenn man hier im Westen in unsern jüngeren und schneller erwachsenen Städten von der „unsichtbaren" Stadt spricht, die neben der sichtbaren als die eigentlich lebendige besteht, so muß man von dieser alten Oderstadt in einer Abwandlung des schillerschen Wortes sagen: der Geist ist zu den Steinen geflohen! Die Steine sprechen aus der alten Stadtmauer, aus den Strebepfeilern der Kirchen und der Rathausgiebel und was sie sprechen, verstehen die alten Eichen auf den Oderwiesen und die Weiden auf den Buhnen und weiter im Lande die Kiefern und Findlingsblöcke der märkischen Heide. Was sie sich erzählen und wie sie sichs erzählen, das hat Ernst Jacob in seinen Radierungen festzuhalten versucht.

Nur einige wenige seiner Arbeiten, die wir darum vorwegnehmen wollen, entstanden in der Fremde, dem Süden und Westen Deutschlands, z. B. der „Kreuzgang aus Würzburg" (Nr. 44), der „Elias Hollplatz" aus Augsburg (Nr. 52), die Straße aus Braunschweig (Nr. 50); alle drei voller Leben und Stimmung, reiche saftvolle Bilder, mit den glänzenden Augen des wandernden Malers gesehen und mit Schwung und Kraft hingestellt.

Der Kreuzgang besonders hat Qualitäten. Dem seltsamen, ganz spezifischen Gefühl, das das Betreten dieser alten von Laub und Buschwerk belebten Kreuzgänge im modernen Menschen auslöst, hat Jacob lebhaften Ausdruck verliehen. Man wird so still, so innerlich, fühlt sich mit Seele und Musik gesättigt, wenn Pfeiler auf Pfeiler, Säule auf Säule langsam gemessen an einem vorbeiziehen in gleichem, wuchtigem und doch fröhlich, erdenlastbefreitem Rythmus.

Die weitaus größere Zahl der Blätter aber entstammt dem heimischen Umkreis, strömt den Atem der Frankfurter Straßen und Plätze, den Odem der märkischen Laudschaft aus. Die „Stadtmauer" (Nr. 6) gibt so ganz die den Frankfurter Ecken und Winkeln eigentümliche Stimmung wieder. Das Blatt ist technisch nicht uninteressant; es galt, die große ruhige Mauerfläche und den wolkenlosen Himmel von der Schneedecke am Boden durch reiche bewegte Gebüsche zu trennen. Der Radierer ist mit seinem Tiefdruckverfahren nun ja niemals um tonige Flächen verlegen; in diesem Falle griff Jacob zur aqua tinta-Manier, radierte die dunklen Gebüschunterteile reichlich durch und erzielte so die starke Wirkung einer ausgesprochen ruhigen Massigkeit zugleich mit der eines bewegten Lebens, ohne aber dabei ins Dekorative hinüber zu gleiten. Mit den „überschwemmten Oderwiesen" geht er noch einen Schritt weiter vom Graphischen weg zum Bildhaften hin — soweit, daß das Blatt den Charakter einer Radierung schon fast vermissen lässt und beinahe steindruckartig wirkt. Diesen bildhaft-bunten Stimmungsgemälden verwandt, aber ihnen in ihrer Beschränkung aufs Wesentliche überlegen, sind die beiden Oderweiden - Stücke im Schnee, von denen wir eins als — allerdings leider nicht recht gelungene — Reproduktion bringen. Diese Landschaftsdarstellungen bilden mit dem oben bezeichneten Würzburger Kreuzgang

die vollendetsten Nummern dieser Ausstellung. In ihnen ist die Art und Weise des technischen Vortrages treffsicher gefunden und angewandt. Nicht so in einigen älteren Arbeiten, z. B. im „Mühlental" (Nr. 23) und in den Landschaften 21 und 29, die in ihrer Betulichkeit, in ihrem etwas akademisch trockenen Gebahren nur das wiedergeben, was das physische Auge sah, und die somit mehr als tastende Versuche, neue technische Vortragsarten auszuprobieren, angesprochen werden müssen. Diese ersten Etappen auf der Wegsuche des Künstlers nach graphischen Ausdrucksmöglichkeiten, die er wohl ein wenig vom Altmeister Halm geleitet zurückgelegt haben mag, sind nichtsdestotrotz sehr bezeichnend: Alles was Jacob gibt, ist von ungeheurer Schlichtheit, Ehrlichkeit und Unverstelltheit; deshalb mag ihm auch gerade die Radiertechnik, die den Willen des Künstlers am unmittelbarsten von allen graphischen Techniken zum Ausdruck zu bringen vermag, besonders nahe liegen. Ernst Jacob schafft mit viel Liebe und Hingabe für den Gegenstand seiner künstlerischen Mühe. Er vergeistigt die Mitwelt um das Stück, das eine leere Gegenwart ihr genommen hat. Darum ist er auch für die Stadt seiner Wirksamkeit, die neben ihm keinen bildenden Künstler von weiter reichender Bedeutung aufweist, unschätzbar und wir können uns freuen, daß uns hier im Westen einmal eine solche künstlerische Persönlichkeit aus dem östlichen Deutschland durch die Rührigkeit der Fischer'schen Kunsthandlung gezeigt wird.

August Becker.

Der Berliner Maler-Graphiker August Becker zeigt vom 18. d. Mts. ab auf 14 Tage fast ein volles Hundert ein- und mehrfarbiger Holz- und Linoleumschnitte aus seinem reichen graphischen Schaffen. August Becker hat ein bewegtes Künstlerdasein geführt, bis er 1916 in den Krieg mußte und nach Rumänien kam. Daß er Akademiestudien in München unter Halm und Herterich getrieben hat, merkt man seinen Arbeiten nicht mehr an, denn das, was wir hier von ihm sehen, ist so gänzlich mit seiner starken Persönlichkeit und einer nur ihm gegebenen Eigenart getränkt, daß uns jede Zugehörigkeit zu einer Schule oder die Abhängigkeit von einer anderen künstlerischen Persönlichkeit von vornherein ausgeschlossen erscheint. Daß er mehrere Jahre lang auf der Künstlerkolonie in Darmstadt Mitarbeiter von Professor Behrens war, ist insofern erklärlicher, als das dekorative Element sehr stark bei ihm betont ist. Daß er selbst aber einmal als Kunstschullehrer gewirkt hat, glaubt man ihm kaum, denn durch sein ganzes Schaffen geht ein so freier, ungebundener genialischer Schwung, daß wir ihn uns eher und am ehesten in den Osterien Roms, Neapels und Florenz' denken können, wo er in der Tat schöne Jahre seines Lebens verbracht hat.

Zwei hervorstechende Eigenarten sind allen Holzschnitten dieses seltsamen Künstlers gemein: als besonderes Kennzeichen seiner geistigen Schaffensart springt uns ins Auge eine überaus lebhafte, oft mit einer starken Dosis Erotik vermischte Phantasie, während für seine technische Darstellungsart die große Bedeutung, die er der Behandlung der Fläche zumißt, bezeichnend ist.

Das ausgestellte Material läßt sich in drei verschiedene Gruppen einteilen: die kleinste, aber künstlerisch wertvollste Kollektion bilden die Landschaften, den breitesten Raum nehmen die ganz eigentümlichen, speziell Becker zugehörigen Phantasiestücke ein, während die Porträts die sicherlich dem Publikum am meisten zusagende Abteilung ausmachen.

Die Landschaften stehen künstlerisch am höchsten. Was Becker hier bringt, ist Abkürzung, Beschränkung auf das — selbst wenn man mit dem Maße des Holzschneiders mißt — Notwendigste, ist Erfassung der wesentlichsten und eigentümlichsten Züge der Landschaft, dargestellt vermittelst eines Mindestmaßes an materiellem Aufwand. Die „Schloßbrücke in Starnberg" (Nr. 400), die „Weide im Sturm" (s. 21. Kunstbeilage) und die beiden Vorfrühlingslandschaften wirken in ihrer Sparsamkeit ganz köstlich. Als Landschafter drängt Becker, wenn wir von dem „Nixensee" absehen, die Fülle der Gesichte zurück, schildert ohne ein Uebermaß von Hineindichtung (das man im Hinblick auf seine Phantasiestücke eigentlich erwarten sollte) die Natur mit dem deutlichen Streben, ihr so objektiv, wie es einer starken künstlerischen Persönlichkeit nur möglich ist, gegenüber zu treten. Daß die so gezügelte und eingedämmte Phantasie es dann doch an allen Ecken versteht, dem sich um die ungedichtete Natur redlich mühenden Meister

ein Schnippchen zu schlagen (was meist schon die Komposition verrät) verleiht diesen Blättern oft ganz absonderliche Reize.

Die beiden „Walpurgis"-Blätter und die „Hexenküche" erweisen deutlich, daß August Becker über seinen Beruf als bildender Künstler hinaus am geistigen Leben unserer Zeit regen Anteil nimmt, denn unzweifelhaft sind diese Darstellungen durch Theatereindrücke beeinflußt, wenn nicht hervorgerufen. In einem späteren Heft der „Bielefelder Blätter" werden wir zeigen, daß nun andererseits derartige Schöpfungen wieder auf den darstellenden Künstler befruchtend wirken können. Sie sollen zu gegebener Zeit mit einer größeren Anzahl von Faust-Illustrationen anläßlich der Aufführung im Foyer des Theaters ausgestellt werden. — Die „Paradiesvögel" (es ist spaßhaft zu beobachten, wie der diskretere Silberdruck die erotischen Untertöne sogar noch verstärkt), der „mädchenraubende Faun", die „Lästervögel", der „Affe mit der Traube" — das ist eine solche Fülle von phantasievollen, mit edelster Erotik getränkten Gaben köstlichsten Humors, daß man immer wieder fröhlich erhoben und mit einer holden Heiterkeit im Herzen die Serie von vorne zu betrachten beginnt. Eine Reihe weiblicher Akte (bei denen übrigens manchmal kleine Verzeichnungen zu erleben sind), wie „Susanna im Bade", „Eva mit der Schlange", die humorvolle, aber schon nicht mehr ganz originelle „Bitte an den Klapperstorch" gehören hierher. Das Blatt 405 „Adam und Eva" fällt ein wenig aus dem Rahmen, dieses uralte Thema erscheint nicht genügend durchdacht und erschöpft, während die „Leda" trotz Michelangelo in ihrer Einfachheit diesen Vorwurf nicht verdient. Erwähnt sei an dieser Stelle noch das in seiner absoluten Dekorativität schon ins Kunstgewerbliche hinübergehende Blatt „Chrysantemen".

Die Porträts umfassen eine ganze Reihe bedeutender Persönlichkeiten. Mit diesen Arbeiten handelt es sich wohl mehr um eine Absicht auf Broterwerb. Das Selbstporträt des Künstlers steht noch durchaus auf der Höhe seiner besten Darbietungen, aber Nietzsche wie Schopenhauer, Bismarck wie Hindenburg entfernen sich von dem eigentlichen Werk des Künstlers, wenn wir auch immerhin den Verehrern dieser Leute empfehlen möchten, der Berechnung des Künstlers zufolge lieber hier den verehrten Philosophen oder Helden in einem Originalkunstwerk als in einer schlechten Reproduktion oder Photographie zu erwerben.

An einer ganzen Reihe von Beispielen zeigt Becker, wie viel sich gerade bei seiner künstlerischen Besonderheit aus dem farbigen Holzschnitt herausholen läßt. Wenn seine erotischen Stücke sich immer weitab von aller Derbheit halten, so mildern sich die farbigen sogar um einen Grad der Unsinnlichkeit näher. Aus lyrischen Gedichten werden gewissermaßen Sinngedichte, aus Herzensergüssen werden Paraphrasen über das Gefühl, das erst durch die Buntheit wieder von der Unwirklichkeit erlöst wird.

Diese kleine Auswahl farbiger Werke läßt uns wünschen, wir möchten einmal Gelegenheit haben, auch den Maler Becker in seinem Schaffen sehen zu können, nachdem wir den Graphiker durch diese Ausstellung kennen und schätzen gelernt haben.

INDIVIDUELLE ANPASSUNG UND ANFERTIGUNG VON

AUGENGLÄSERN

BESTE AUSWAHL IN KNEIFERN UND BRILLEN, KÜNSTLICHEN AUGEN, LUPEN, LESEGLÄSERN, PRISMENGLÄSERN, FELDSTECHERN, MIKROSKOPEN, USW. USW.

FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK

OPTIKER HENNE

OBERNSTRASSE 32 ··· EINGANG AN DER KATH. KIRCHE

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonntag 15. Februar	2 Freie V.B.	**Faschingsfee**
	7	**Faschingsfee**
Montag 16. Februar	7 Freie V.B.	**Faschingsfee**
Dienstag 17. Februar	7 C	**Der Herr Senator**
Mittwoch 18. Februar	7	**Faschingsfee**
Donnerstag 19. Februar	7 A	**Häuptling**
Freitag 20. Februar	7	**Aida**
Sonnabend 21. Februar	7	**Gastspiel Rich. Starnburg** **Narziß**
Sonntag 22. Februar	2	**Dornröschen**
	7	**Faschingsfee**
Montag 23. Februar	7	**Tanzgastspiel** **Geschw. Wiesenthal**
Dienstag 24. Februar	7 A	**Zar und Zimmermann**
Mittwoch 25. Februar	7	**Aida**
Donnerstag 26. Februar	7 B	**Häuptling**
Freitag 27. Februar	7 C	**Aida**
Sonnabend 28. Februar	7	**Liebe**
Sonntag 29. Februar	2	**Dornröschen**
	7	**Carmen**

OPTIKER HENNE
OBERNSTRASSE 52

W. GIEBE · BIELEFELD
OBERNSTRASSE 20
FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR
HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

Parfümerie
Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26
gegenüber dem Stadt-Theater
Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage
Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl
modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener
schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

H. BRINKMANN

KUNSTHANDLUNG
BIELEFELD + ROHRTEICHSTR. FERNRUF 2063
GEMÄLDE + MOD. GRAPHIK + KUNSTGEWERBE
WERKSTÄTTE FÜR BILDEREINRAHMUNG

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld
Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht
Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule
Maschinenbau - Abendkurse
Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer
Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien
Grosses Lager klassischer und moderner Werke
Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

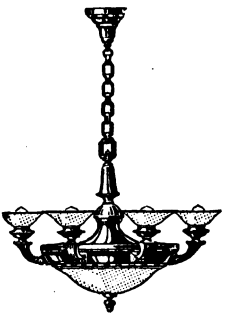
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

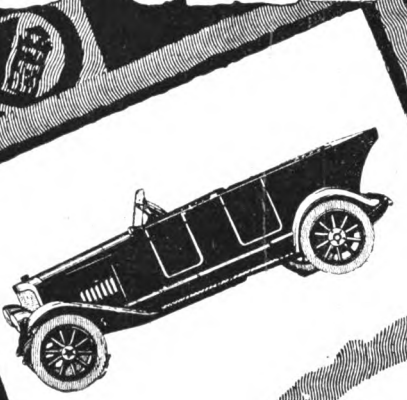
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN

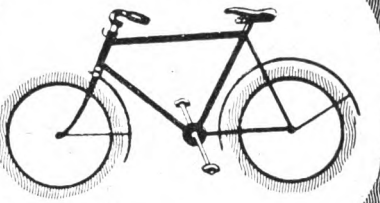


STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Dürkopp



Leichte Kettenlose



Fahrräder

FR. TATULA

MOTORWAGEN
FAHRRÄDER

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

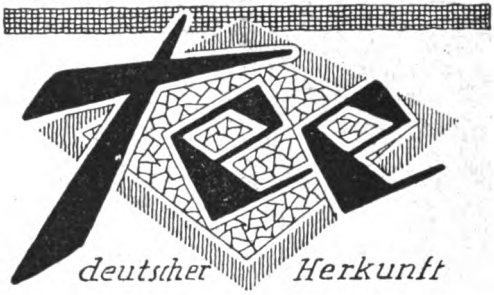
STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

SONDERHEFT

Aus Bielefelds städtischem Kunstbesitz.

von Prof. Dr. Franz Bock.

I.

Der teils öffentliche, teils private Bielefelder Besitz an guten, z. T. hervorragenden Werken zeitgenössischer bildender Kunst ist im Laufe der letzten rund zwanzig Jahre zu stattlichem Umfang gediehen. Es ist das ein sehr erfreuliches Zeichen der Kultiviertheit, auf einem Felde, das neben dem schon lange hochentwickelten Musikleben durch Jahrzehnte völlig brach lag. Seitdem auf meine Anregung die Herren Fischer und Echterbecker im Jahre 1900 z. 1. M. in Remkes Theatersaal eine Moderne Ausstellung veranstaltet hatten [1]), denen dann durch die Rührigkeit des Herrn Kunsthändlers Fischer eine Reihe großer und zahlreiche kleine Ausstellungen folgten, ist die Stadt durch eine Reihe von Ankäufen (seit 1906 aus einem eigenen Fonds) in erfreulicher Weise ihrer Pflicht der öffentlichen Kunstpflege nachgekommen. Dazu gesellten sich bis in die Gegenwart eine ganze Reihe hochherziger Stiftungen Bielefelder Bürger. So sammelte sich ein beträchtlicher Besitz an Werken der Malerei und Graphik an. Allein sie hingen fast unsichtbar in Amtsstuben des Rathauses, anderes an ganz schlechten Plätzen und neben gar nicht dazu passendem altem Kunstgewerbe im Städt. Museum an der Koblenzer Straße. Um berechtigten Klagen hierüber abzuhelfen, gab ich die Anregung — der die zuständigen Stellen bereitwillig folgten — zunächst einmal das Beste auszusuchen und im Theater allgemein zugänglich zu machen. So sind Foyer und Umgang des ersten Ranges zu ihrem heutigen Schmucke gekommen. Das Theater ist ein städtischer Bau, sehr viele Menschen, die, was wichtig ist, in festlicher empfänglicher Stimmung sind, können so die Werke sehen und sich daran erfreuen. Zugleich erhielten die beiden, bis dahin sehr kahlen und frostigen Räume einen angemessenen Schmuck. In Pressebesprechungen wurde die Auffassung laut, es sei dort „eine Gemäldegallerie eingerichtet" oder die Werke seien dort „untergebracht". Beides ist ein Irrtum, dem ich hier entgegentreten möchte, weil er eine erhebliche grundsätzliche Bedeutung hat. Wir wollen kein Museum, weil das ein offenbarer, unerfreulicher kunstpolitischer Rückschritt wäre. Alle unsere öffentlichen Museen sind in der Zeit der großen französischen Revolution aus einem Notstand entstanden. Es gab bis dahin nur fürstliche Privatsammlungen, die sog. Kunstkammern. Sie wurden nun Staatsbesitz, und der Staat übernahm damit die Verpflichtung, die überaus kostbaren Schätze mit ihren Millionenwerten zu hüten und zu pflegen. Zugleich forderte der demokratische Zug der Zeit sein Recht, dazu kamen sehr erhebliche wissenschaftliche Interessen. So entstanden die heutigen Museen der Residenzen. Niemand bestreitet, daß diese großen hauptstädtischen Sammlungen, auch solche jüngster Kunst des

[1]). Es sei mir gestattet, gegenüber falschen Angaben in dem Grundschen Führer durch Bielefeld diesen tatsächlichen Hergang festzustellen.

19. und 20. Jh., notwendig sind. Aber es ist ein gründlicher Irrtum, zu meinen, daß Museen wirkliche ästhetische Kultur verkörpern. Die ganze Kunstgeschichte belehrt uns eines anderen. Grünewalds Isenheimer Altar wurde für den Chor einer Kirche geschaffen, Rembrandts Nachtwache für ein Gildenhaus, Michelangelos Medicikapelle ist heute noch eine Grabkapelle und der Hermes des Praxiteles stand als Kultstatue im Tempel des Zeus zu Olympia. Kein Fachmann täuscht sich darüber, daß die Museen und Ausstellungen des 19. Jahrhunderts die Kunst in ungesunder und verhängnisvoller Weise dem Leben entfremdet haben [2]). Es war einer der größten und wichtigsten Erfolge der großen Bewegung seit den 90er Jahren, daß die Kunst wieder ins lebendige Leben zurückgeführt wurde, in das sie gehört. So war es eine falsche, rückschrittliche Kunstpolitik, wenn neuerdings noch junge Industriestädte mit großem Kostenaufwand neue Museen gegründet haben. Diesen Fehler sollten wir in Bielefeld nicht machen, ganz abgesehen von der Geldfrage. Jene Städte hätten lieber, was sie nicht getan haben, die Aufgaben, die das lebendige Gegenwartsleben stellte, z. B. Rathausbauten, Theaterbauten, Schulen, Friedhofshallen u. dergl. künstlerisch möglichst gut lösen und zu ihrem Schmucke Malerei, Bildnerei und Graphik heranziehen sollen. So machten es, wie gesagt, alle kultivierten Völker und Zeiten vor dem 19. Jahrhundert mit seiner stillosen Anarchie.

Als einen Anfang auf diesem, u. E. allein richtigen Wege möchten wir die Theaterausschmückung aufgefaßt wissen. Dem entsprechend sind die acht Gemälde und die Bronze ausgewählt worden, die heute das Foyer schmücken. Zunächst nach der Qualität der einzelnen Werke, dann als Wandschmuck. Zugleich mag der „Bakchantenzug" auf die heitere, der „Schmerz" auf die tragische und die „Tänzerin" auf die leicht geschürzte Muse auf der Bühne hinweisen. Der Leistikow führt zugleich stofflich die niederdeutsche, der Reiser die oberdeutsche Landschaft vor Augen.

In Auffassung und Stil des Wie enthalten die acht Bilder ein ganzes Stück der Eigenart und der Entwicklung unserer jüngsten Kunst. In Leistikows naturalistischer „Märkischer Landschaft" mit dem saftigen Frühlingsgrün des Vordergrundes, dem hellen Licht und der zarten, graublauen, tonigen Atmosphäre unter bedecktem Himmel lebt die jugendliche Freude an der neuen Eroberung der Natur aus jener Zeit, wo dieser große, so ernste und reine Künstler die Berliner Sezession gründete. Es ist ein impressionistisches Frühwerk mit deutlich französischem Einschlag, den Leistikow später überwand; doch steckt in den den Hintergrund raumschaffend überschneidenden Bäumen etwas Graphisch-Lineares, das echt deutsch ist, wie die Intimität der Stimmung. Zwiespältiger ist das große Bild Ludwig von Hofmanns. Sinnliche Daseinsfreude äußert sich in lebendigen Rhythmen von bewegten Gruppen und Einzelfiguren. Hofmann ist von Hause aus ein starkes, dekorativ-koloristisches Talent, aber er fand fast nie die ihm gemäßen Aufträge. Ein schlagendes Beispiel für die oben berührte Ungesundheit der Museumskultur. Ihm hätte man z. B. den hiesigen Theatervorhang in Auftrag geben sollen, der jetzt so übel akademisch und minderwertig ausgefallen ist, daß er die Kultivierten ärgert und die Masse geradezu verbildet. Diese ausgeleierte klassizistische Komposition, diese Akte und daneben die Arbeiter, die nicht den Mut haben, wirklich charakteristisch zu sein — das ist Mengs sehr viel näher als Menzel. In diesem Hofmann hier erscheint sein ursprünglicher Stil gebrochen durch den malerischen Naturalismus der Franzosen mit seiner offenen Technik. Das Bild ist im ganzen auch nicht eben stark und unmittelbar im künstlerischen Erlebnis. Es ist übrigens nicht ein städtischer Ankauf, sondern eine Stiftung (man sollte nicht nach Größe, sondern nach Qualität kaufen!) — Höher stehen die beiden Bilder daneben. Dill gehört zu jenen Heimatkünstlern, die aus der Großstadt mit ihrer Nivellierung, ihrer Naturferne und der gefährlichen Macht verwirrender und zersetzender ausländischer Einflüsse (auf Ausstellungen und in Museen!) in die Natureinsamkeit flohen, in das Dachauer Moos. Seine dunstige, dicke Atmosphäre sehen wir in dem „Waldesrand". In wenigen braungelben und blaugrünen Tönen stilisiert er gerundete Massen zu starker dekorativer Wirkung, wobei oberdeutsche Farbenfreudigkeit durchschimmert. Durch Ueberschneidungen erzielt er eine starke Raumtiefe. Unverkennbar ist im ganzen ein englischer Einfluß. Das niederdeutsche Gegenstück ist Modersohns „Sturm

[2]). Vgl. darüber die treffenden Ausführungen in „Rembrandt als Erzieher", 49. Aufl., Leipzig 1909.

im Moor". Wir sehen die feuchte Regenluft, den hohen, bewegten, mannigfach durch Wolken belebten Himmel von Worpswede [3]). Mit welcher innigen Liebe und Versenkung ist hier ein Stück Natur geschaut und erlebt! Die Farbigkeit, dieses Grün und Blaugrau ist stumpfer, das tonige Helldunkel ist stärker, als bei Dill. Das führt nach Holland hinüber. Wie entscheidend das Gewachsene, Ursprüngliche, die schöpferische Selbständigkeit ist in aller Kunst, kann man auch hier sehen, wenn man den Hofmann, den Dill, auch den Leistikow vergleicht. Der Modersohn ist geschlossener, innerlich harmonischer, zwingender; er hält Stand; auch die Technik ist seine Technik. Auch hier ist ein leiser graphisch-linearer Einschlag zu spüren. Noch stärker ist die Linie, verbunden mit geschlossener Lokalfarbe, in Reisers deutscher Alpenlandschaft. Da sehen wir die charakteristische Formenplastik in der dünnen Luft der Höhe, frisch und selbständig hingesetzt. — Die drei Bilder an der anderen Hauptwand zeigen gegenüber diesen raumtiefen Darstellungen einen wesentlich anderen, jüngeren Gesamtcharakter. Schon in Nadlers „Schmerz" ist die Landschaft mit dem hohen Horizont ein farbig-dekorativer Abschluß dicht hinter den Figuren, die in der Fläche ausgebreitet sind. Die sparsame, zurückhaltende Farbe, Schwarzblau, Weißblau und Gelbgrau, dient der Hauptsache, dem Ausdruck einer unendlichen, seelenmüden Traurigkeit. Neben dem Menschenmaler der reine Landschafter Godewols, stark farbig in Blau, Grün und Rot, auch er ein dekorativer Stilisierer, mit einer eigenen Note eines mystischen Gefühlsklanges im Kolorit. Das ist so echt deutsch, wie Modersohns intime Naturversenkung. Stenner endlich, der allzu jung Verstorbene, bietet in seiner „Ursulalegende" den völligen Flachstil des neuen Mittelalters. Er stilisiert auch am stärksten, bei malerisch breitem und offnem Vortrag. Die großen Komplementärfarben-Massen von Gelb und Blau und das keck hineingesetzte zweite Paar von Hochrot und Grasgrün wirken sehr lebendig und unmittelbar, wie sie gesehen und künstlerisch erlebt sind. Man sieht auch hier wieder, es ist nichts mit der oft genannten „Reife", dieser Obsthändler-Aesthetik bei Kunstwerken. Technisch ist das viel anfängerhafter, und wie viel höher steht es doch, als der Hofmann. Welch' eine Entwicklung von Leistikow zu Stenner, in noch nicht dreißig Jahren! Dabei übersehe man nicht in Nadlers, Godewols' und Stenners Werken in dem parallelen Vertikalismus wie in der Seelenkunst den neuen Geist der Gothik. Das ist der eine Weg in die Zukunft, der einzige, der für eine schöpferische, nationale Kunst möglich ist. Die zweite, damit vereinte Zukunftsrichtung deuten die trefflichen, vom Künstler bestimmten, modernen Rahmen der Bilder an: enger Zusammenschluß der Künste, gegensätzlich zum 19. Jahrhundert. Die Stilisierung des Pflanzenornaments der älteren Gruppe ist in der breiten, lappigen Form und malerischem Licht- und Schattenspiel dem Nordischen Barock verwandt. In der jüngeren Gruppe herrscht tektonische Einfachheit. Persönlichen Charakter hat dabei nur Stenner, noch weit entschiedener dann Böckstiegel (vgl. „Die Mutter", im Umgang). Im Umgang hängt auch der zweite, ältere Stenner, die Ziegelei, noch raumtief mit starken Ueberschneidungen, schon ganz persönlich in der dekorativ gefühlten Komposition starker Farben, Ziegelrot und Grün, Blau und Schwarz.

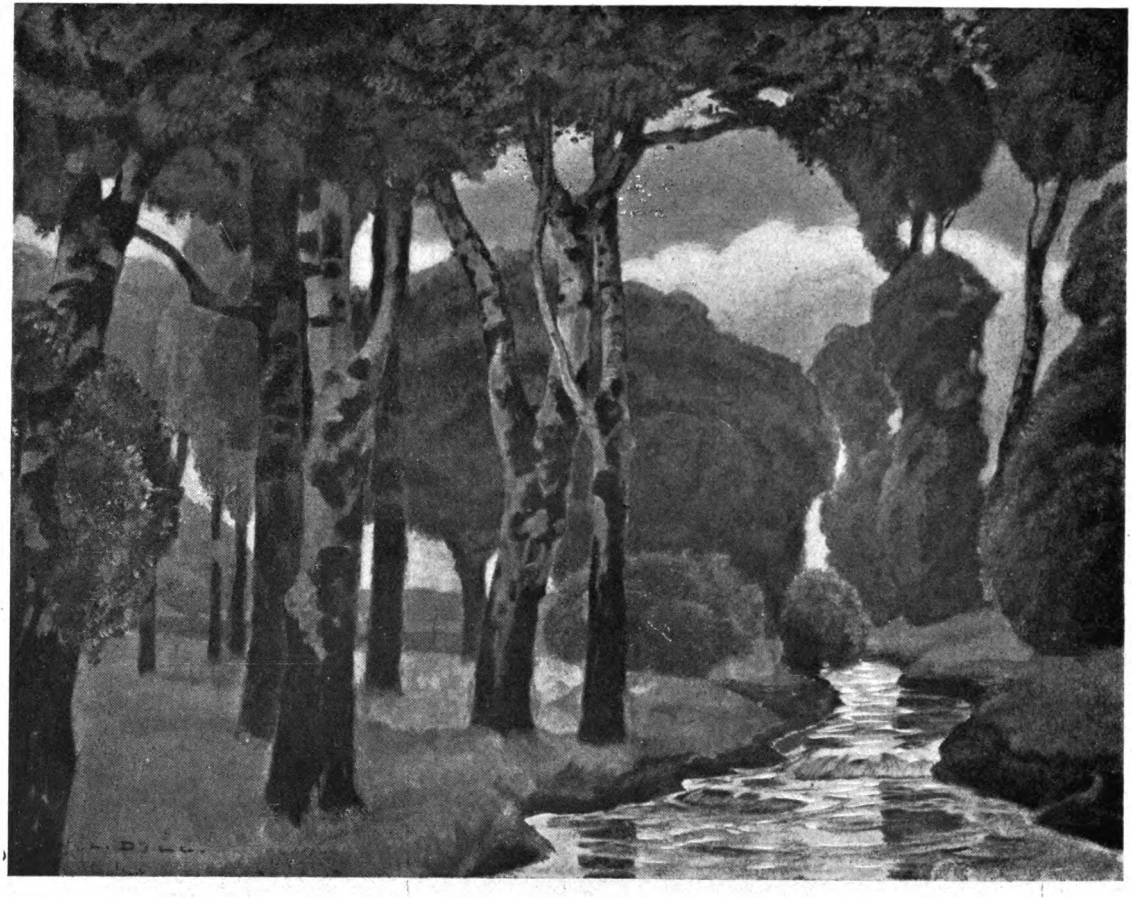
Dasios feine Bronzestatuette der „Tänzerin" ist noch stark vereinzelt, wie denn die Plastik bei den Ankäufen etwas vernachlässigt ist. Namentlich gute moderne Holzplastik müßte hinzukommen! Wichtiger als die lebendige Modellierung des zarten, weichen Fleisches ist die leicht schwebende Bewegtheit mit der Ueberschneidung der Beine, der individuelle, naturalistische Kopf und namentlich die (künstliche) schwarze Patinierung mit dem Reichtum der Lichter und Reflexe, dazu die leichte Vergoldung des Haares. Also ein malerischer Stil. Es ist der deutsche, der Münchener Stil um 1900.

[3]) Vgl. das wunderschöne Buch über Worpswede von dem Dichter Rilke, Bielefeld 1910, Velhagen & Klasing.

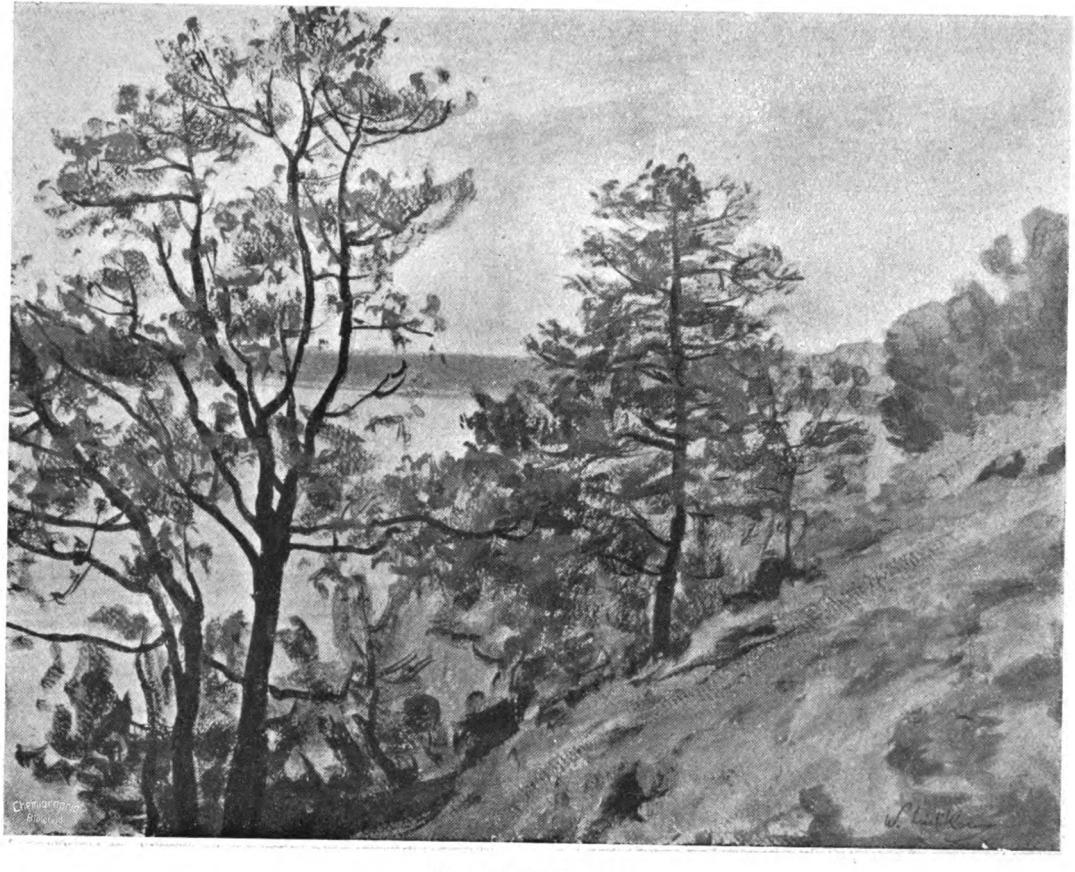
Licht von einstmals . . .

Erika von Watzdorf-Bachoff

Licht von einstmals, das mein Traumland traf,
Ward zum Stern, der in die Zukunft schien. —
Durch der Bäume schwarzen Winterschlaf
Müssen grüne Träume tröstlich ziehn. —
Jeder Erdenschlaf ist ein Prophet,
Der weissagend seiner selbst vergißt
Und im Einst das Göttliche versteht,
Das in alle Zukunft ewig ist.



LUDWIG DILL



WALTER LEISTIKOW

In deiner Hand

Erika von Watzdorf-Bachoff

Ich bin ein Trinkgefäß in Deiner Hand,
Bin eines Kelchs kristallne Kostbarkeit.
Noch eh' Dein Mund des Wunsches Worte fand
War der ersehnte Trank Dir stets bereit.

Einst stand nach goldnem Becher Dir der Sinn
Und einst nach buntem, breitem Bauernkrug —
Wohl stelltest Du mich feinbehutsam hin,
Doch Deine Blicke sagten mir genug.

Und Tage kamen, da die Hand gebebt,
Die zögernd mich an Deine Lippen hielt,
Als Scherbe hätt ich noch für Dich gelebt,
Wie grausam auch Dein Griff mit mir gespielt.

Hebe mich einmal noch ins Sonnenlicht,
Ich nehme es als Deiner Augen Glanz —
Und dann (wie Eifersucht ein Glück zerbricht) —
Mit einem wilden Wurf zerbrich mich ganz.

Die Zeit der leeren Zweige

Frida Schabbon

Im nebelvollen Weltenraum
hoch in langbezweigte Äste,
setzen sich als Wintergäste
die schwarzen Raben.

Sie machen Rast,
stumm ist der schrille scharfe Schnabel
die ausgebogten Flügel eingezogen.
Von Ort zu Ort sind sie geflogen —
und fliehn umsonst dem Wintergrimm.

Schwarz wie sie selbst
ist auch ihr Winterschicksal.
Ihr Erscheinen
erinnert dreist an Tod und Weinen.
Die schwarze Schar verdunkelt mir den Sinn.

HANS NADLER

LUDWIG VON HOFMANN

Heimkehr

Franz Graetzer

Zuweilen wehen Wälder in die Stadt
Aus alten Eiben, Rüstern und Platanen.
Und Rehe rotten sich in Karawanen.
Und weiße Weiher spiegeln, gern, sie satt.

Und aber duftet, nah aus Nord, das Meer:
Mit Algen, Tang und vollen Fischernetzen;
Von eingesunkner Städte Rathausplätzen
Drohn, lind durchschwungen, Glockentürme her.

War hier nicht, neulich noch, Geräusch von Wagen?
Jahrmarktgeschrei und Sturmtritt von Kolonnen?
Nun sind wir, tief, in Schweigen eingesponnen.
Kein kecker Traum hat Rast, sich zu versagen.

Die Mauerwinkel fingen alle Strahlen
Der Sonnen aus gemodertem Jahrzehnt.
Ich spüre deine Stirn damit belehnt; —
Und fürchte sehr, mit fremdem Licht zu prahlen.

Aus dem ungedruckten Buch: „Schau der Entfremdungen".

Strophen der Liebe

Franz Graetzer

I.

Oft bist Du nicht; und bist nur mein Gedanke,
Den dumpfen Täglichkeiten sanft entrafft.
Und tief bestürzt mich, daß ichs weiß — und kranke,
Tief willenlos gestellt in Deine Haft.

Und hasse Dich: Du bist bloß Figurine,
Die, frech, ersteilt ist und von Hoffart blind;
Entartet Glied und ungeraten Kind,
Dem ich, entwürdigt-Würdeloser, diene.

Doch Dir im Blick verströmt der Weg der Welt:
Mit Sternen, Seen, Katzen, Mondgefährten
Und Kinderspiel und Sonnenblumengärten,
In Deine Haft, tief willenlos, gestellt.

Wenn Deine schattende und schenkend schlanke,
Spielfrohe Braue festen Strich verwischt,
Erdjahrbillion um -billion erlischt:
— Entwerdend, grüßen Schranke sich und Schranke —
Ich bin nicht mehr; bin, zag, nur Dein Gedanke.

II.

Viel Tage, die Du über mich verhängt,
Verrannen bitter; alle lasten hart.
Ich aber bin in alle ganz gesenkt;
Mir sind sie, alle, süße Gegenwart.

Du preßtest meine Stirn in Diademe,
Die blutige und wehe Runen ließen . . . .
Doch wenn ich Dich aus meinen Jahren nehme,
Ist mir, als ob die Sterne mich verstießen.

III.

Und manchmal scheints: Du warst mir niemals weit,
Doch gläsern war das Haus, in dem ich wohnte;
Und blinde Wände hielten uns entzweit.

Wir waren müde und nur zu bereit,
Uns hinzugießen in entweste Zeit,
Die alle Uebersättigungen schonte.

IV.

All unser Schreiten bebte abendlich,
Schwank, überwälzt von schweren Nebelschwaden,
Umsonst ertasteten die Hände sich,
Die Blicke scheues Schimmern von Gestaden.

Wortfetzen wurden starr und drückten bleiern.
Wir wanderten — und wußtens — weit vom Weg.
Ich murrte, müd, in trotzendes Geheg . . . .
Dann tauchte, licht, Dein Lächeln hoch aus Schleiern.

Aus dem ungedruckten Buch: „Schau der Entfremdungen".

Gott und die Kinder

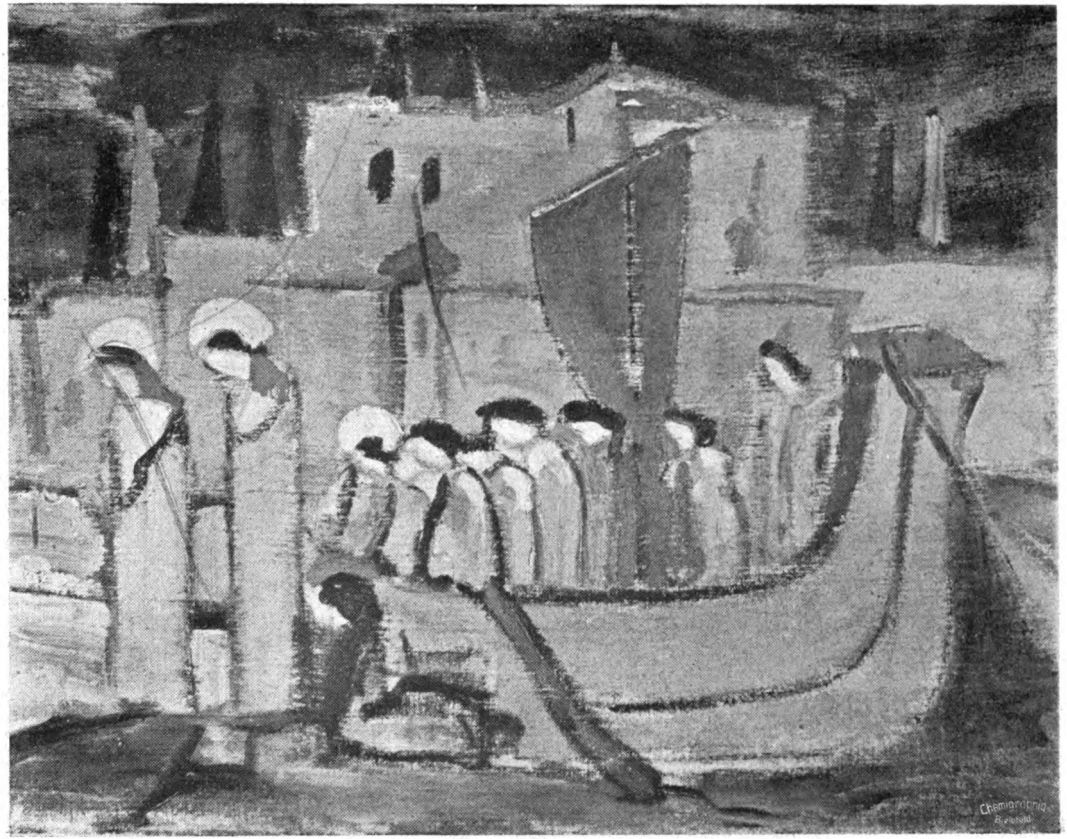
Robert Seitz

Gott ist ein Drehorgelspieler geworden
Und drückt sich scheu an den Straßenrand.
Die Kinder, die ihn schreiend umhorden,
Fielen wie Sonne aus seiner Hand.

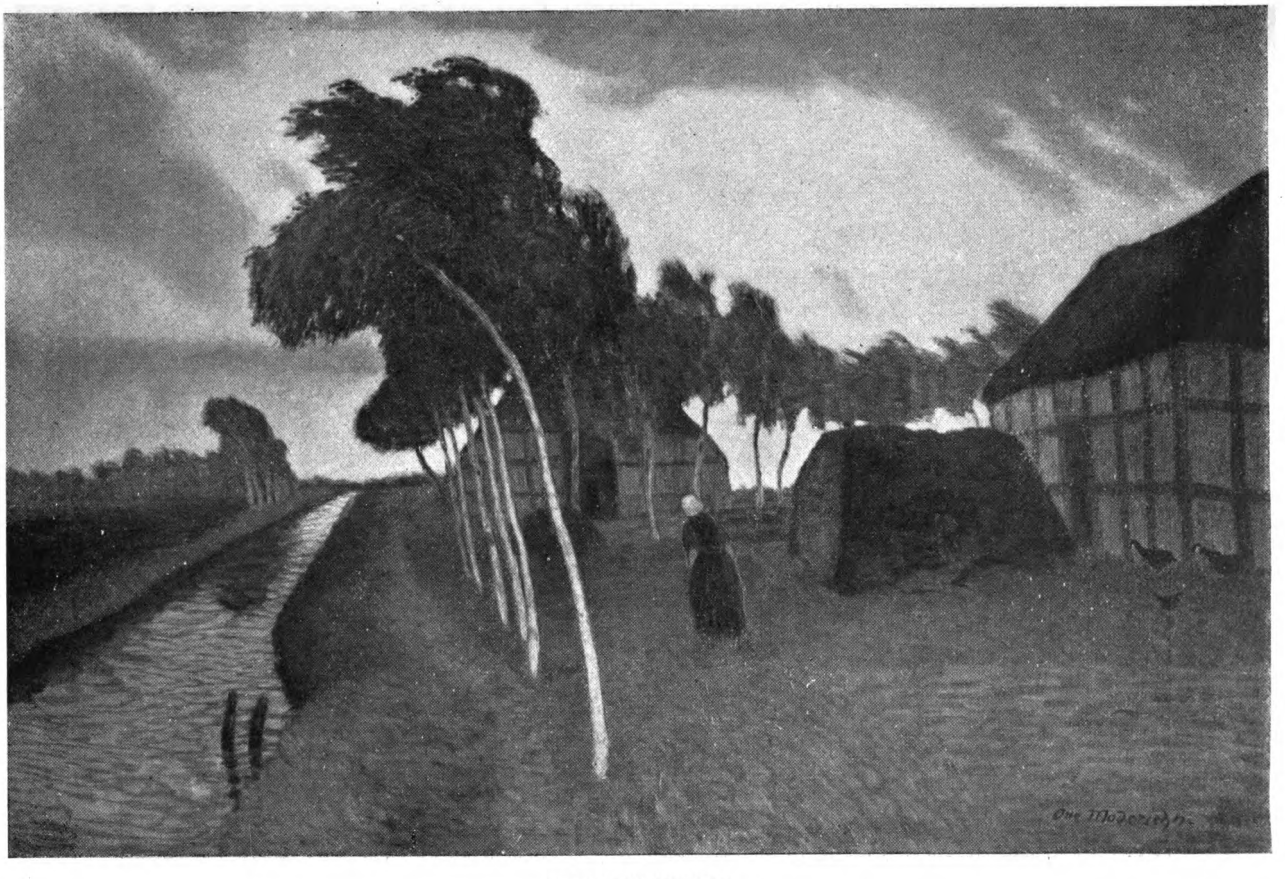
Sie wirbeln den flammenden Reifen in Händen
Um sich in unendlichen Spielen zu drehn,
Weil sie noch nicht an den bleckenden Wänden
Die grinsende Stummheit des Kalks verstehn.

Sie sind noch mit sieben Himmeln verwachsen
Der rollenden Allmacht inbrünstigstes Glied.
Sie schwingen sich — Welten — um sprühende Achsen,
Entschwirren — nun Sterne — dem Gassenlied.

Gott ist ein Drehorgelspieler geworden
Und drückt sich scheu an den Straßenrand.
Die Kinder, die ihn schreiend umhorden,
Wachsen wie Sonne in seine Hand.



HERMANN STENNER



OTTO MODERSOHN

Abschied

Peter [redacted]

Rötlicher Kerzenglanz weht durch den halbdunk en Dom.
Um zwei, die sich lieben, schmiegt sich ein Lilien-Arom.
Mit leisem Seufzen wandert die Stunde fort . .
Um zwei, die sich lieben, flüstert ein Abschiedswort.

Wenn auch fern von Dir, will ich treu Dir sein,
Denn Du trägst mein Hoffen und mein Lieben.
Wie ein Wort aus Erz, wie ein Satz aus Stein
Hat Dein Sinn sich in mein Herz geschrieben.

Darum wirst Du immer in mir ruhn,
Süß umkost von Düften der Violen,
Bis ich komme — einst — in Wanderschuh'n,
In die neue Heimat Dich zu holen. —

Uralte Sage spinnt um den heiligen Raum,
Jahre um Jahre — viele wissen es kaum:
Wenn einer untreu wird von zwei'n, die hier stehn,
Muß das Wasser im Taufstein auf- und niedergehn.

Wenn die Stunde kommt, wo das Wasser rauscht,
Weiß ich, daß Du meiner ganz vergaßest.
Wenn mein Ohr im Dom jenen Ton erlauscht,
Weiß ich, daß bei fremden Frau'n Du saßest.

Dann leb wohl, Du herzgeliebter Mann,
Glaub' nicht, daß ich endlos drüber weine —
Nur Dein Bild nehm' ich vom Tischlein dann
Und vom Halse Deine Edelsteine,

Und vom Finger Deinen goldnen Ring,
Den Du gabst für alle Ewigkeiten . . .
Wie ein wegverirrter Schmetterling
Will ich lautlos dann ins Dunkel gleiten.

Fragst Du nach mir einst, wenn die Zeit verrann,
Sagt man Dir: die weißen Blumen schwinden.
Und Du gehst und suchst und Du rufst mich dann . . .
Und Du wirst mich niemals wiederfinden.

Rötlicher Kerzenglanz bebt von dem weißen Altar.
Wer weiß, wieviel Weinen schon um scheidende Liebe war —
Wer weiß, wieviel Tränen noch um scheidende Liebe sind —
. . . Dunkel stößt an die Pforten der Abendwind . . .

Stille Nacht

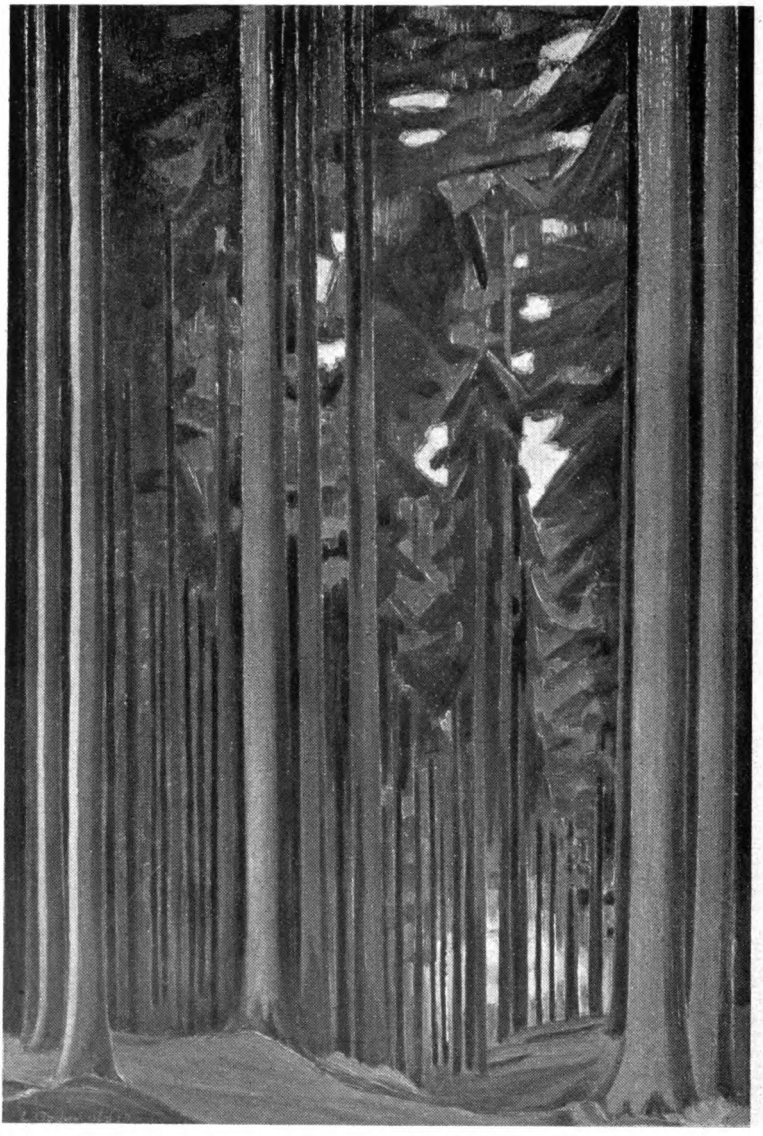
Peter Herz

Nun ist alles heimlich geworden und sacht und fromm
Ein lieber Gott sagt zu Dir lächelnd: Komm,
Ich zeige Dir ein wunderleises Land
Und schenke Dir ein himmelblaues Band.
Im wunderleisen Lande sollst Du gehn.
Das himmelblaue Band soll Dich umwehn.
Das wunderleise Land ist Raum und Ziel,
Das himmelblaue Band ist Traum und Spiel. —

Nun ist um Dich die feine weiße Nacht,
Du wandelst hin, von Sternen überdacht —
Ein Vogel ruft verschlafen nah — ganz nah . . .
Dir ist, als ob ein Liebes Dir geschah,
Dir ist, als ob ein Ruf Dich aufwärts zieht . . .
Der hohe Mond ist wie ein mildes Lied. —

Wie ist es still in Dir und sacht und fromm —
Dein lieber Gott sagt lächelnd zu Dir: Komm,
An meine Türe pochtest Du, tritt ein!
Nun darfst Du bei mir und im Himmel sein. —

LUDWIG DASIO



LUDWIG GODEWOLS

Ich weiß . . .

Erika von Watzdorf-Bachoff

Ich weiß ein Leiden, das sich selbst belohnt,
Rastlose Arbeit, der man freudig front,
Und einen Acker, ernst und treu bestellt
Zum Erntereichtum einer fremden Welt.

Und Schlachten weiß ich, die kein Pinsel malt,
Und Wunden die kein Lorbeer je bezahlt,
Und Qualen, die kein stolzes Lied verrät,
Und Kränze aus dem bittren Kraut „Zu spät".

Und dennoch weiß ich keine Jüngerschaft
Von solcher Liebesglut und Leidenskraft.
Nie sprach die Kunst: „Ihr sollt gesegnet sein" — —
Und viele Gräber weiß ich — ohne Stein.

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**
Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken - Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung, Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich.

INDIVIDUELLE ANPASSUNG
UND ANFERTIGUNG VON

AUGENGLÄSERN

BESTE AUSWAHL IN KNEIFERN UND
BRILLEN, KÜNSTLICHEN AUGEN, LUPEN,
LESEGLÄSERN, PRISMENGLÄSERN, FELD-
STECHERN, MIKROSKOPEN, USW. USW.

FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK

OPTIKER HENNE

OBERNSTRASSE 32 ... EINGANG AN DER KATH. KIRCHE

PELZE

kauft man am besten bei

Guido Schuckelt

Bielefeld · Niedernstrasse 28

Gegründet im Jahre 1882 · Fernsprech-Anschluß 1345

In Hüten und Mützen stets das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Donnerstag 4. März	7	**Carmen** Gastsp. Aline Sanden
Freitag 5. März	7	**Konzert** Direktor Cahnbley
Sonnabend 6. März	7	**Nathan der Weise**
Sonntag 7. März	2	**Die Räuber**
	7	**Faschingsfee**
Montag 8. März	7 Freie V.B.	**Waffenschmied**
Dienstag 9. März	7 A	**Narziß**
Mittwoch 10. März	7 B	**Der fliegende Holländer**
Donnerstag 11. März	7 C	**Der Kaufmann von Venedig**
Freitag 12. März	7	**Aida** Gastsp. Aline Sanden
Sonnabend 13. März	7	**Bastien und Bastienne** Der eingebildete Kranke
Sonntag 14. März	2	**Der Herr Senator**
	7	**Traviata**
Montag 15. März	7 A	**Aida**
Dienstag 16. März	7 C	**Die drei Zwillinge**
Mittwoch 17. März	7	Der fliegende Holländer Gastspiel Klinghammer
Donnerstag 18. März	7	**Ratten**

OPTIKER HENNE
OBERNSTRASSE 52

W. GIEBE · BIELEFELD
OBERNSTRASSE 20
FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR
HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld.

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe // Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

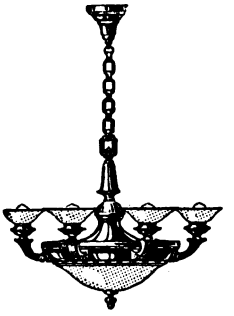
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Parfümerie

Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26

gegenüber dem Stadt-Theater

Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage

Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl
modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener
schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

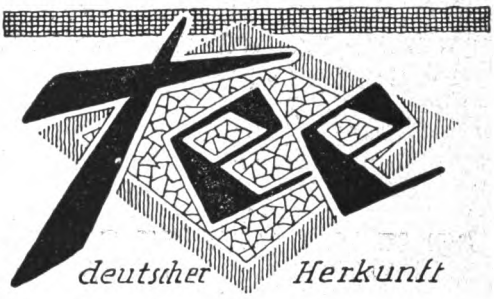
GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

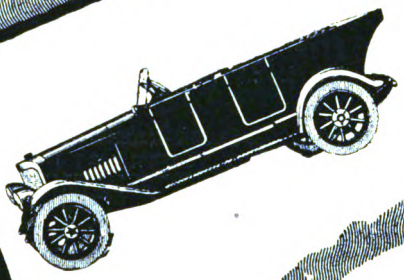
Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

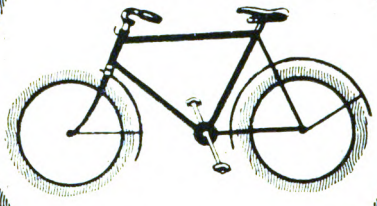
Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Dürkopp



Leichte Kettenlose



Fahrräder

FR. TATULA

MOTORWAGEN
FAHRRÄDER

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

„Was weben die dort um den Rabenstein?"
Eugène Delacroix.

„Mein schönes Fräulein darf ich wagen . . ."
Eugène Delacroix.

FRIEDRICH MITTERWURZER

JOSEF KAINZ

„Und bin so klug als wie zuvor . . ."
Eugène Delacroix.

„Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern
Und hüte mich, mit ihm zu brechen!"
Eugène Delacroix.

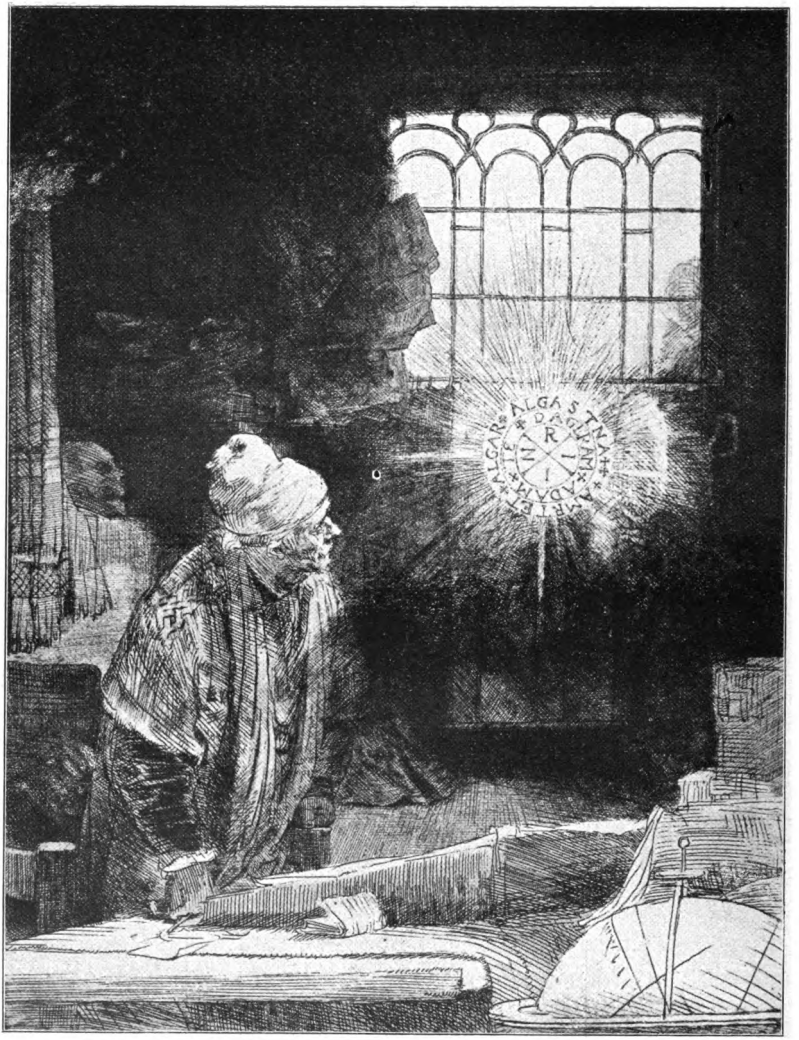
Otto Sommerstorff und Theresina Geßner.

Oscar Beregi und Else Heims.

M. Joubé,
als alter Faust.
(Paris-Odéon).

Mr. Henry Ainley,
(London)
als verjüngter Faust.

M. Joubé,
als junger Faust.



REMBRANDT FAUST

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**

Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung, Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich.

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1345

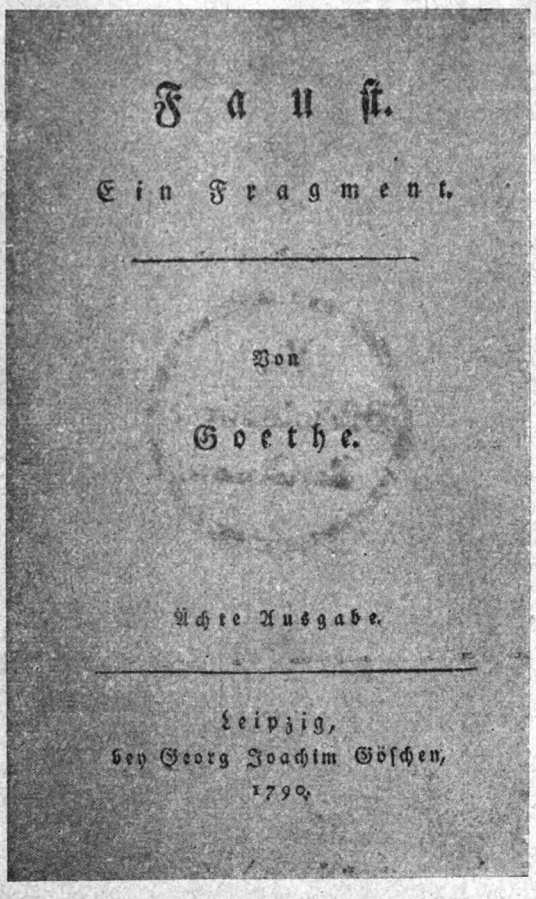
In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

OSTERHEFT 1920

Die erste deutsche Faust-Aufführung.



Faust.

Ein Fragment.

Von

Goethe.

Achte Ausgabe.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1790.

Titelblatt der ersten Ausgabe des Faust.
Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Goethes „Faust" (der Tragödie erster Teil) hat volle einundzwanzig Jahre gebraucht, um den Weg vom Buch, das bereits 1808 erschien, auf die Bühne zurückzulegen. An dieser langsamen Entdeckung der Bühnenfähigkeit unseres größten dramatischen Gedichtes scheinen weniger theatralische Verhältnisse als der eigentümlich eigensinnige Widerstand des Dichters selbst die Hauptschuld getragen zu haben. Gewiß weicht der „Faust" von dem herkömmlichen Theaterstück wesentlich ab, aber der weimarische Theaterdirektor Goethe hatte mindestens bis zum Jahre 1817, wo er Frau v. Heygendorf und dem „Hund des Aubry" das Feld räumte, die Möglichkeit, seine Dichtung zu Gehör zu bringen. Von Freunden und Bewunderern gedrängt, erwägt er seit 1809, nachdem Fürst Anton Radziwill bereits einige Faust-Partien in Musik gesetzt hatte, mit einem psychologisch leicht erkennbaren Widerstreben von Jahr zu Jahr das Problem einer Weimarer Faust-Aufführung, der er einen wesentlich oratorischen Charakter zu geben gedenkt. Er ist aber ganz zufrieden, als ihm im Mai 1819 nachmehr jährigen Vorbereitungen Fürst Radziwill das gefährliche Experiment abnimmt und ganz in dem von Goethe geplanten Stile die Studierzimmerszenen nebst dem „Vorspiel auf dem Theater", in

dem der alte Zelter als Schauspieldirektor mitwirkte, in einer glanzvollen Privatvorstellung zur Aufführung bringt. Diese Berliner Aufführung der vermeintlich ältesten bühnengerechten Teile des „Faust" fand im Schloß Monbijou, dem Palais des Prinzen Karl von Mecklenburg, des Bruders der Königin Luise, unter der artistischen Leitung des Berliner Intendanten Grafen Brühl, und im Beisein des ganzen Hofes statt. Der Prinz selbst spielte, wie es heißt mit trefflichem Gelingen, den Mephisto. Daneben waren nur zwei Rollen mit Berufsschauspielern besetzt. Den Faust nämlich gab Goethes berühmtester Schüler Pius Alexander Wolf, der seit drei Jahren der Berliner Hofbühne angehörte und sich in Weimar bereits sehr lebhaft für eine Faust-Aufführung eingesetzt hatte, während Gretchen Frau Stich, der späteren Frau Crelinger, zufiel. Diese Aufführung fand wohl Beifall und Wiederholung, aber sie ist nicht von der Hofbühne übernommen worden, die den derbtheatralischen Faust des Braunschweiger Theaterdirektors Klingemann, der mit allerhand Ingredienzien aus Klingers „Faust"-Roman gewürzt war, ruhig fortspielte und sich sogar erst 1838 zur Darstellung des „echten" Faust (mit Grua, Seydelmann und der Hagn) entschloß.

Die nächsten Breslauer Versuche bewegten sich in demselben Rahmen wie die Berliner Aufführung, nur daß jetzt, Anno 1920, dieselben Szenen mit Heinrich Anschütz als Faust von der Bühne aus der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. 1828 wollte Holtei mit Benutzung Goethescher Motive einen Faust eigener Faktur auf die Bühne des Berliner Königstädtischen Theaters bringen, holte sich aber von Weimar eine deutliche Absage.

Somit war es ein reiner Zufall, wenn in Braunschweig der oben erwähnte Klingemann sich mit einer gewissen Selbstverleugnung entschloß, an Stelle seines eigenen „Faust" den Goetheschen auf die Bühne seines Theaters zu bringen. Wahrscheinlich hat sein Souverän, der Herzog Karl dazu die Anregung gegeben. Der Dichter soll ihm in einem leider nicht mehr erhaltenen Briefe den Bescheid gegeben haben, er sei selbst zu alt, um die früheren Ideen wieder aufnehmen zu können und fühle sich zugleich als Verfasser gegenüber den auszuschließenden Stellen nicht unparteiisch genug. So ging Klingemann allein ans Werk, und man muß vom Standpunkt des damaligen Theatergeschmacks betonen, daß er in seiner Bearbeitung im allgemeinen eine recht glückliche Hand bewies. Er gliederte die gewaltige Szenenreihe des Faust in sechs Abteilungen. Das erste Bild schloß mit der Bewegung zwischen Faust und Mephisto. Alsdann folgten die Pakt- und Schülerszene sowie Auerbachs Keller. Akt III führte von der Hexenküche bis zur zweiten Straßenszene (Faust-Mephisto). Im vierten Akt sah man die beiden Gartenszenen, „Wald und Höhle" und das Religionsgespräch". Akt V umfaßte den Monolog Gretchens, den bösen Geist, Valentins-Szene, während der Schlußakt mit Uebergehung der Walpurgisnacht nur die Szenen „Trüber Tag, Feld" und den Kerkerauftritt enthielt. Tadelnswert ist natürlich die Auslassung der Brunnenszene und des Auftritts „Gretchen am Spinnrad", den wir heute um keinen Preis vermissen möchten. Dagegen bewies Klingemann im einzelnen eine glückliche dramaturgische Hand, wenn er die feuchtfröhlichen Gesellen in Auerbachs Keller als Studenten maskierte und damit eine Tradition schuf, die sich bis heute erhalten hat und uns wie selbstversändlich berührt.

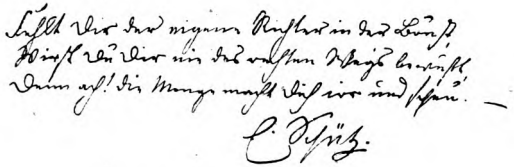
Nach sehr gewissenhaften, monatelangen Vorbereitungen ist diese Braunschweiger Erstaufführung des Faust, die sich vier Stunden hinzog, am Montag, den 19. Januar 1829 in Szene gegangen. Von den Darstellern ist besonders Heinrich Marr als erster Mephisto bemerkenswert. Die Marthe Schwertlein spielte mit glänzendem Gelingen die Frau des Direktors Madame Elise Klingemann, während Gretchen einer heute längst vergessenen Madame Berger, die in der Tragik der Kerkerszene versagt haben soll, zufiel. Und die Titelrolle hat der talentvolle Eduard Schütz gegeben, der sich für seine schwere Aufgabe durch folgende nicht uninteressanten Verse, die er ins Soffliérbuch eintrug, präparierte:

„Willst du den Faust in seinen Tiefen fassen,
Greif' in die eigne Brust hinein,
Denn vom Gelehrten dich belehren lassen,
Wird doch nur trocknes Wissen sein.
Faust ist der Mensch mit seinen Höhen und Tiefen,
Dein eigner Pulsschlag sei dir Kommentar,
Gedanken die im dumpfen Fühlen schliefen,
Führt das Gedicht dir ins Bewußtsein klar.

Was unverständlich bleibt, kannst du nicht brauchen,
Denn dies gehört dem reinen Wissen an,
Du mußt dich tief ins reine Leben tauchen,
Wenn du das kannst, bist du der rechte Mann."

Die zeitgenössischen Urteile über seine Leistungen gehen ziemlich weit auseinander. Das „Mitternachtsblatt", das die Gesamtaufführung lobt, wirft dem Faust-Darsteller ein übertriebenes hohles Pathos vor, während Hells „Abendzeitung" dieselbe Leistung als meisterhaft bezeichnet.

In jedem Fall hat Klingemanns Bühnenbearbeitung den Bann gebrochen, der über Goethes Dichtung lag und eine Aufführung als waghalsiges Experiment erscheinen liess. Kurz nach einander haben sie Hannover und Weimar mit geringen Aenderungen akzeptiert, während sich Dresden und Leipzig an eine zweite Bühnenbearbeitung Tiecks hielten, die aus Anlaß von Goethes achtzigstem Geburtstag in Szene ging. Die Weimarer Darstellung, bei der sich Goethe sehr reserviert verhielt, darf mit La Roche als Mephisto, Durand als Faust, Fräulein Lortzing als Gretchen unser besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Geraume Zeit vorher schrieb Goethe an Zelter unterm 29. März 1829: „Meinen Faust wollen sie auch geben, dabei verhalte ich mich aber passiv, um nicht zu sagen leidend"; und einem anderen Adressaten gegenüber hat er sich nach der Aufführung dahin geäußert, daß er diese „oft verlangte, ja dringend geforderte Vorstellung niemals begünstigt und sie auch jetzt hier am Orte nur geschehen lasse." Es erscheint nicht überflüssig, noch einen Blick auf die berühmten Gäste, die dieser Festvorstellung zum achtzigsten Geburtstag des Dichters beiwohnten, zu werfen. Der französische Maler David und der Pole Mickiewicz befanden sich darunter, Von den literarischen Größen Weimars glänzte nur einer durch seine Abwesenheit: Goethe.



EDUARD SCHÜTZ
Erster Darsteller des Faust (Braunschweig 1829).

Gretchens erster Auftritt.

von Eugen Kilian.

August Becker: Hexen-Küche
(Holzschnitt)

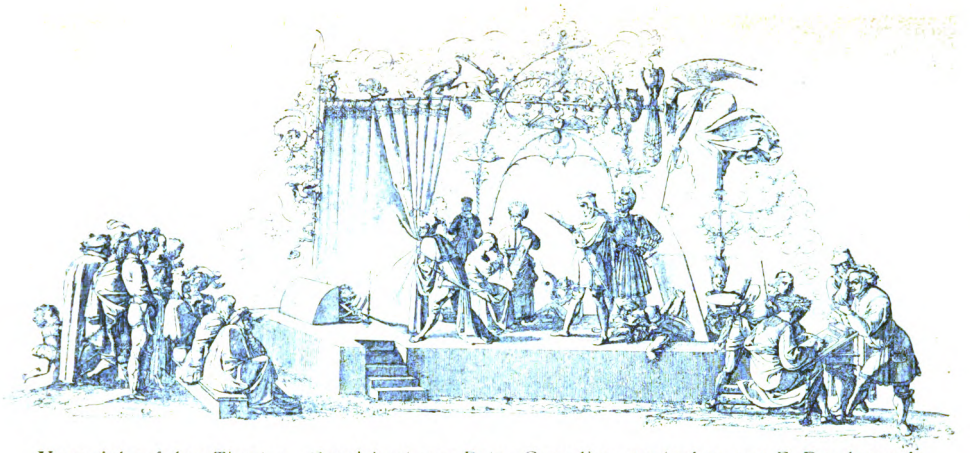
Gretchens erster Auftritt — eine der zahlreichen nicht ganz leicht zu lösenden Aufgaben jeder Faust-Inszenierung. Die kurze szenische Vorschrift des Buches gewährt nur den allerdürftigsten Anhalt. Sie läßt der Phantasie des Spielleiters den weitesten Spielraum. „Straße. Faust. Margarete vorübergehend". Das ist alles. Unvorbereitet und unvermittelt setzt der Text ein: „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen" etc.

Das Theater hat von jeher das Bedürfnis gefühlt, einen vermittelnden Auftakt zu geben. Ein so wichtiger Teil der Dichtung, die Gretchen-Tragödie, die ganze zweite Hälfte des ersten Teils, die Szene, die Faust erstmals nach der Hexenküche in der Verjüngung zeigt, dürfte nicht völlig unvorbereitet mit den kecken Worten des Liebehungrigen an die Vorübergehende einsetzen. Es ist bekannt, wie sich eine jahrzehntelange Tradition, die jedenfalls auf die ersten Aufführungen zurückgeht, hier geholfen hat. Großer, freier Platz vor dem Dom Schluß des Gottesdienstes. Orgelklang. Volk aller Art strömt aus der Kirche. Faust auf der Lauer, die vorübergehenden Frauen und Mädchen musternd. Endlich als letzte Margarete. Faust stürzt auf sie zu. So oder ähnlich noch bei Otto Devrient, so noch bei Wilbrandt und unzähligen anderen, bis herab auf Weingartner.

Mit Recht hat man endlich auf das Unschickliche und wenig Geschmackvolle dieser ganzen Anordnung hingewiesen. Das grelle Tageslicht, der freie Platz, der noch soeben eine große Menschenansammlung zeigte: das ist mit der Situation unvereinbar, es beleidigt ein feineres Empfinden. Der erste Eindruck von Gretchen wird geschädigt, wenn Faust es wagen darf, in solcher nackten Oeffentlichkeit mit seinem Ansinnen an sie heranzutreten. Er selbst wie auf dem Anstand — auch das gewiß nicht geschmackvoll. Daß Gretchen aus der Beichte kommt, fiele dabei nicht in die Wagschale. Sie kann auch mit dem allgemeinen Gottesdienst verbunden sein. Aber diese erste Begegnung verlangt nach einer gewissen Einsamkeit, nach einer menschenleeren Straße, nach dem Schatten der abendlichen Dämmerung. Witkowski (und ihm folgend Ludwig Weber) hat in seiner Bearbeitung anstelle des Ueberlieferten erstmals etwas anderes gesetzt. Er hat den allgemeinen Kirchgang über Bord geworfen und der ersten Begegnung die kleine Szene aus dem Urfaust als Auftakt vorangestellt:

Faust: Was ist Mephisto? Hast Du Eil?
Was schlägst vor'm Kreuz die Augen nieder?
Mephisto: Ich weiß es wohl, es ist ein Vorurteil.
Allein genueg! Mir ist's einmal zuwider.

Eine prachtvolle kleine Arabeske — aber kaum sehr geeignet, die Gretchen-Tragödie stimmungsfördernd einzuleiten. Man frägt sich vergeblich, was sie an dieser Stelle zu suchen hat. Im Urfaust bildet sie eine Szene für sich. Als



Vorspiel auf dem Theater. Gezeichnet von Peter Cornelius, gestochen von F. Ruscheweyh.

Auftakt aber für Gretchens Erscheinen wirkt sie unorganisch. Der Domplatz wurde überdies bei Witkowski und Weber unverändert beibehalten.

Von Grund aus gebrochen wurde erstmals mit der bisherigen Tradition durch die Aufführung des Münchener Künstlertheaters 1908. Ihre Reliefbühne zeigte eine einfache, kurzgestellte mittelalterliche Straße. Der Vorhang hob sich ohne Sang und Klang. Gretchen erschien allein, auf dem Heimweg von der Kirche begriffen. Faust eilte hinter ihr her und holte sie ein. Diesem Beispiel haben sich verschiedene erste Bühnen im Laufe des letzten Jahrzehntes angeschlossen. Mit kleinen Variationen nach der einen oder der anderen Seite. Etwa in der Weise, daß Faust ihr begegnet, statt ihr nachzueilen. Oder daß er zuerst allein auftritt, nach rückwärts Umschau hält, sich hinter einer Straßenecke verbirgt, um dann die ahnungslos Daherkommende mit seiner Anrede zu überfallen. Oder aber, daß zur größeren „Belebung" vorher einige andere Mädchen über die Szene gehen, Margarethe sich bei ihrem Auftritt von einer Freundin verabschiedet — und was dergleichen bedeutsame Regieeinfälle mehr sind.

Aber an dem Wesen dieser Inszenierungsart, die sich dadurch kennzeichnet, daß sie ganz unvermittelt ohne jeden musikalischen Akkord, mit dem bloßen Wort einsetzt, vermochten solche Schattierungen nichts zu ändern. Sie leidet an einer Nüchternheit und Stimmungslosigkeit, die sondergleichen ist. Mit kalter Brutalität platzt Fausts erstes Wort über den erstaunten Hörer herein, ohne daß ihm Zeit und Gelegenheit gegeben ist, sich in die völlig neue Welt, die sich mit Beginn der Gretchen-Tragödie auftut, irgendwie einzufühlen. Fausts Anrede an Gretchen, in keiner Weise vorbereitet, übergießt ihn wie ein kaltes Sturzbad. Der Dichter selbst muß die Empfindung gehabt haben, daß hier so etwas wie ein vermittelnder Ton notwendig wäre, zur Kennzeichnung der neuen Umwelt. Die Entwürfe haben uns einen Schnitzel aufbewahrt, der unter der Ueberschrift „Vor dem ersten Auftreten Gretchens" die Worte enthält: „Kleine Reichsstadt. Das anmutige Beschränkte des bürgerlichen Zustands. Kirchgang. Neugetauftes Kind. Hochzeit." Unzweifelhaft eine gewisse Rechtfertigung dessen, was die traditionelle Inszenierung früher geboten hat. Sie hat nur in den Mitteln und in der Art der Ausführung danebengegriffen.

Zwischen den Extremen der beiden Inszenierungsarten, zwischen der opernhaft grellen, aufdringlichen und wenig geschmackvollen früheren Aufmachung und der namenlos nüchternen, dürren und poesieverlassenen Inszenierung neuesten Datums den richtigen Mittelweg zu finden, müßte das Ziel gegenwärtiger künstlerischer Bestrebung sein. Vor allem ist ein diskreter musikalischer Auftakt zur Einführung Gretchens und ihrer Umwelt unentbehrlich.

Ich schlage eine enge mittelalterliche Gasse vor, die unmittelbar an den hinteren Teil der Kirche grenzt. Diese bildet den abschließenden Hintergrund. Ein kleines Seitenpförtchen führt von ihm in das Freie. Späte Abenddämmerung. Die hohen Fenster der Kirche sind schwach erleuchtet. Abendgottesdienst. Orgelspiel oder entsprechender Frauenchor aus der Kirche. Die Bühne bleibt nach

Hochgehen des Vorhangs einige Zeit leer. Dann tritt ein altes Weib, gestützt auf die Enkelin, aus der Kirchenpforte und entfernt sich wankenden Schritts nach der einen Seite, kurz darauf ein alter Bettler, nach der anderen Seite. Abermals ist der Schauplatz leer. Jetzt tritt Gretchen aus der Kirche und schickt sich zum einsamen Heimweg an. Die Musik schließt. Von der anderen Seite kommt Faust und begegnet ihr. Sie stoßen in der Enge der Gasse auf einander und blicken sich einen Augenblick betroffen in die Augen. Dann macht er ihr ehrerbietig Platz und läßt sie an sich vorübergehen. Seine Blicke folgen ihr beredt. Dann plötzlich mit raschem Entschluß die Anrede an die scheu ihm Enteilende.

Mephisto kommt ebenfalls aus der Kirche. Aber nicht, wie üblich, in dem knallroten Teufelsgewand, sondern in einem großen, grauen Mantel mit kugelartiger Kapuze, die sein diabolisches Aeußere einigermaßen verbirgt. Nur so ist der Teufel in der Kirche denkbar. Es empfiehlt sich, nach dem Vorgang meiner Münchener Inszenierung, diesen Mantel auch in anderen Teilen der Gretchen-Tragödie für Mephisto beizubehalten. Vor allem in den Straßenszenen, auch bei der ersten Begegnung mit Frau Martha. Alle diese Szenen gewinnen an Glaubhaftigkeit — überdies an malerischem Reiz, wenn in Mephisto nicht der weithin in seiner Abstammung „erkennbare Junker von der Hahnenfeder", sondern der „Herr Baron", der fremdländische Kavalier betont wird.

Auch für Gretchens Standpunkt ist dies empfehlenswert. Verrät er sich ihr gegenüber unablässig durch das offen zur Schau getragene „rote goldverbrämte Kleid", so ist es keine Kunst für sie, ein „ahnungsvoller Engel" zu sein.

Ihr erster Auftritt aber werde wieder aus der brutalen, poesielosen Nüchternheit herausgerissen, in die ihn ein unangebrachtes Puritanertum versenkt hat. Es ist ebenso wenig angebracht wie der verfehlte Gedanke, die Gretchen-Tragödie, die auf Schritt und Tritt ihrer stimmungsvollen Umwelt bedarf, vor bloßen Vorhängen spielen zu wollen.

Der Teufel auf dem Theater

von Karl Fischer.

Wie der Teufel auf die Welt, in die Geschichte und Gesellschaft der Menschen gekommen ist, auf welche Weise er von den Parsen den Weg genommen zum Judentum und von hier wieder mit eingewandert ist in die christliche Religion, über allen diesen Fragen theologischer Feinheiten und Finessen sind die Gottesgelehrten seit vielen Jahrhunderten und wohl bis auf den heutigen Tag rührig und rüstig gewesen. Indessen, es wäre voreilig und verkehrt, wollte man dieses Alles von unserm Thema als bedeutungslos abtun. Unsere Schauspielkunst und deren Anfänge stammt ja von der Religion her. Bekanntlich entwickelte sich Theaterspielerei aus dem Zwiegesang bei der Liturgie in den Kirchen. Die geistlichen Spiele sind direkte Nachfahren und Abkömmlinge dieser Zwiegesänge, und in den geistlichen Spielen durfte der Teufel nicht fehlen.

Es wird vielleicht interessieren, bei dieser Gelegent heit darauf aufmerksam zu machen, daß schon bevor der 1241 gegründete Hansabund auf seinen Schiffen alle Schätze ferner und fremder Erdteile nach Hamburg brachte, diese alte Stadt eine Art Theatermetropole des Nordens ward. Adam von Bremen berichtet um das Jahr 1000 in seiner Chronik, dem Erzbischof Adalbrecht sei der Vorwurf gemacht worden, er vergeude seine Schätze an Schauspieler. Aus Hamburg stammt auch der älteste deutsche Theaterzettel, der aus dem Jahr 1466 datiert ist. Er ist sehr lang und außerordentlich wortreich und verheißt die Aufführung eines geistlichen Spieles. Mit stiller Wehmut werden wir Leute von heute die Kunde

Diese und die folgende Silhouette von Paul Konewka, nach einem Original aus dem Verlage von Amsler & Ruthardt-Berlin.

August Becker: Hexenzug (verkl. Holzschnitt).

vernehmen, daß die Beköstigung der Spieler — nur drei Mark, vier Silbergroschen und einen Pfennig kostete. Ueber diesem ersten geschriebenen Theaterzettel steht als Kuriosität von gleichem Rang und Wert der älteste gedruckte Theaterzettel in deutscher Sprache, aus dem Jahr 1520, der sich im Archiv der Stadt Rostock befindet. Aus dem Niederdeutschen ins Hochdeutsche übersetzt, lautet er: Mit Gunst, Erlaubnis und Vollmacht geistlicher und weltlicher Obrigkeit dieser Stadt Rostock wird man hier, will's Gott, am kommenden Sonntag, als am Tage der Schmerzen Mariä (22. Juli), zur Ehre Gottes ein schönes, frommes und beneidenswertes Spiel aufführen, vom Zustande der Welt und von den sieben Altersstufen der Menschen, welche durch die mit dargestellten sieben Stücke des Leidens Christi, auf denen die sieben Tageszeiten beruhen, und die sieben Schmerzen der Jungfrau Maria, und sonst auch durch mannigfaltig heilsame Lehren und fruchtbare Unterweisung ohne irgendwelche schimpfliche Leichtfertigkeit von der Welt ab und dem Dienste Gottes zugezogen und völlig bekehrt werden. Den Beschluß macht eine schöne Darstellung der ewigen Seligkeiten, die allen Dienern und Auserwählten Gottes verheißen ist. Wer das zu sehn beliebt, der mag sich auf den Mittelmarkt verfügen. Dort wird man um ½12 Uhr mittags anfangen. Alles zur Ehre Gottes." Ein vorsorgliches Komitéemitglied aber hat dem gedruckten Text handschriftlich zugesetzt: „Wofern sich das Wetter zur Klarheit schicken wird!" Mecklenburg hat ja auch in dem Redentiner Osterspiel von 1464 eines der bedeutendsten Erzeugnisse mittelalterlicher Dramenkunst zu unserm Literaturschatz beigesteuert.

In allen diesen sogenannten geistlichen Spielen stand auch der Teufel auf dem Programm, und man kann daher wohl sagen, in dem ersten deutschen Theaterstück hatte auch der Teufel seine Rolle. Freilich von einer besondern Charakteristik des Satanas kann keine Rede sein. Er gehörte eben mit dazu, er war ein notwendiges Requisit, das man dem Publikum zeigen mußte, wenn man von Gottvater und der holdseligen Jungfrau Maria allen Lobes und aller süßen Rede voll war. Aehnlich verhielt es sich mit den Mysterien, die etwa um dieselbe Zeit, wie die geistlichen Spiele, entstanden. Auch hier begegnet man dem Teufel in ganz allgemein gehaltenen, verschwommenen und verwaschenen Umrissen. Etwas mehr Farbe und Form kommt in den Teufel auf dem Theater in den Mysterien des 15. und 16. Jahrhunderts. Privilegierte Theatergesellschaften zogen durch das Land, und die Vorstellungen fanden im Freien, auf sogenannten Spielwagen statt. Die Bühne der Wagen war in drei Stockwerke geteilt, zur Darstellung des Himmels, der Hölle und der Erde. Der unterste Teil aber diente als Ankleidezimmer. Hier wird der Teufel scharf erkenntlich als das Prinzip des Bösen, als der Verführer und Verräter. Die Figur des Mephistofeles von später und heute dämmert langsam herauf aus Nacht und Nebel. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf die Entwickelung der Moralitäten in England und Schottland des näheren einzugehn. Erinnert sei nur daran, daß die Passionsspiele, am bedeutsamsten ausgebildet im Oberammergauer Passionsspiele, die Ueberbleibsel dieser Moralitäten sind.

Was die Kirche gewissermaßen selbst angeregt, hegte und pflegte, wuchs ihr in den folgenden Jahren über den Kopf. Alle diese geistlichen Spiele, Mysterien und Moralitäten entarteten zu den derben und drastischen Bauern-

spielen. Der Teufel, den wir hier sehen, hat ein wesentlich anderes Gesicht. Hier tritt er häufig genug als der Dumme und Tölpel auf, der geprellt und zum Schluß gehörig verprügelt wird. In dieser Fassung und Fasson ist er endlich in die Puppenspiele und auf die Kasperletheater übergegangen, die schließlich so wild wucherten, daß „gelehrte" Schauspielertruppen, wie die der berühmten Neuberin, energisch gegen diesen Unfug Front machten. Heute freilich haben wir eine andere Meinung von diesen Dingen, und Künstler haben für die Puppentheater die Figuren entworfen, Künstler den Text gedichtet.

In diesen Puppenspielen aber hatte der Faust sein besonderes Heim und mit ihm der Teufel.

Mit der dramatischen Darstellung der Faustsage aber kommen wir zum markantesten Teil der Erzählung vom Teufel auf dem Theater.

Die Geschichte von dem berühmten Schwarzkünstler, Doktor Johann Faust, der 1507 in Knittlingen in Schwaben geboren und wahrscheinlich 1540 zu Staufen im Breisgau verstorben ist, fand sehr bald Eingang in die Literatur, durch Aberglauben und den Hang zu allem Wunderbaren freilich ins Maßlose vergrößert und ins Unwahrscheinlichste verzerrt. Auch die Dramatik bemächtigte sich bald des dankbaren Stoffes. Bereits 1587 entstand des Engländers Christoph Marlows „Tragical history of the life and death of Doctor Faustus". Im Jahre 1628 kam dieser Marlowsche Faust nach Deutschland, wurde in Dresden zuerst aufgeführt, und nun begann in langer Folge in Bearbeitungen und Umarbeitungen die Reihe der Fauststücke, die echt deutsche Volksstücke wurden, eine unerschöpfliche Fundgrube für Kenntnisse über Sitten, Stimmungen, Gebräuche und Gewohnheiten eines Volkes. Auch Goethe hat sich für seinen „Faust" aus dieser Schatzkammer manch wesentliches und wertvolles Stück geholt. Von Bearbeitern bis zur Goetheschen Zeit seien hier nur Lessing, der Wiener Weidmann, der Maler Müller, vor allem Klinger, Julius Graf von Soden und Friedrich Schink genannt. Ueber den Goetheschen „Faust", dieses gewaltige Dokument eines alle überüberragenden Genies, braucht weiß Gott an dieser Stelle und vor den Lesern dieser Blätter kein Wort mehr gesagt zu werden. Goethe jedenfalls, nur das muß in diesem Zusammenhang betont werden, ist der erste und einzige, der dem Teufel auf dem Theater Fleisch und Blut gegeben, ihn zum wesentlichen Träger der Handlung gemacht hat, der naturnotwendig ist, will man Schuld und Sühne des Helden des Stückes verstehen. Kein Wunder, wenn unsere größten Schauspieler, denen diese Nummer des Blattes gewidmet ist, *) immer wieder von den Reizen dieser Rolle in Bann geschlagen worden sind und sie mit aller Begeisterung ihrer Kunst und ihres Talentes ausgestaltet haben.

Mit Goethes „Faust" hat nun aber auch der Teufel auf dem Theater den Höhepunkt erreicht. Dann geht es wieder stark abwärts, gleitet alles in Dämmer und Dunkel. Es hieße die Leser langweilen, wollte man alle die Stücke, namentlich die Opern namentlich aufzählen, in denen der Teufel ein schattenhaftes Dasein führt, bei dem man seine Gesichtszüge nicht recht unterscheiden kann. Es ist gewiß nicht zu viel gesagt, wenn man darauf hinweist, daß der Teufel in den Opern lediglich als beliebtes und hoch erwünschtes Ausstattungsrequisit Verwendung findet.

Und abermals änderten sich die Zeiten, Anschauungen und der Geschmack. Der Teufel erscheint in neueren Stücken überhaupt nicht mehr auf der Bühne. Er gilt als unmodern, als vieux jeux. Mehr oder minder seichte Konversationsstücke freilich können ihn nicht ganz entbehren. Nur trägt er nicht mehr Hörner und Pferdefuß, und unter dem Rock oder Frack des Intriganten, des Bösewichts, ragt der Schwanz nicht mehr hervor. An mangelnder Charakterisierung freilich, an fehlender Frische der Form und Farbe gibt dieser gewandelte Teufel seinem Namensvetter aus den Mysterien nicht viel nach.

Nur eines besonderen Dichters muß noch zum Schluß in diesem Zusammenhang gedacht werden: Strindberg. Er hat noch ein Mal den Teufel auf die Bühne gebracht in seinem „Luther". Bei Strindberg heißt er Faust und ist auch nicht viel mehr, denn ein Schatten, eine armselige und aus dem Zusammenhang nicht notwendige persona dramatis, die über die Bühne geistert, ohne dem Zuschauer an Herz und Hirn zu greifen.

*) Infolge zahlreicher Schwierigkeiten mußte der ursprüngliche Plan eines Sonderheftes: „Vollständige Vorführung aller bedeutenden Mephistodarsteller von der Uraufführung bis auf den heutigen Tag in Wort und Bild" für den Herbst zurückgestellt werden, wo diese Nummer anläßlich der zu erwartenden Aufführung des II. Teiles erscheinen wird.

Mephistos Doppelwesen.

von Dr. Johannes Günther.

Der Berliner Theaterkritiker H. Th. Rötscher (1803—1871) [1]) hat mehrmals [2]) den Charakter des Mephistopheles analysiert: Dieser Charakter ist nicht einfach, sondern zusammengesetzt, und daraus erwächst dem Darsteller eine große Schwierigkeit:

Einmal ist Mephisto der Teufel der Volkssage mit seiner ganzen sinnlichen Derbheit. — Auf der andern Seite aber ist er „das selbstbewußte Böse, das sich als solches selbst bekennt und das Negieren des Bestehenden als sein Wesen ausspricht, aber an dem sich ewig wiedergebärenden Leben auch unablässig die Ohnmacht seiner vernichtenden Tätigkeit erfährt". „Kraft dieses Princips haust sich Mephistopheles vernichtend und auflösend in den Geist und das Gemüt der Menschenwelt ein". . . . „Daher wird,' meint Rötscher „in jeder Verkörperung des Mephisto ein unauflösbarer Bruch übrig bleiben, weil entweder die Versinnlichung zu sinnlich derb, zu schwer ist und zu sehr an den Teufel des alten Volksglaubens erinnert, oder zu abstrakt, zu wenig sinnlich diabolisch ist und also zu sehr den vom Dichter so reich individualisierten Teufel zum Ausdruck eines Princips verflüchtigt".

Es ist interessant, im Spiegel der Kritiken Rötschers zu sehen, wie einige große Schauspieler sich mit dieser Schwierigkeit abfanden.

Seydelmann gab hauptsächlich den Teufel der Volkssage. Schon in der Maske mußte der Zuschauer die Virtuosität bewundern, mit welcher S. den Sohn der Hölle individualisiert hatte: „Ein wespenartig dünner Leib, die Finger krallenartig gekrümmt, der Kopf mit struppigem schwarzen Haar bedeckt, die Augen schielend, die Nase zum Kinn herabgezogen, alles dies zusammengenommen gab dieser Gestalt einen durchaus dämonischen Charakter. Mit dieser derben Realität ausgestattet bewegte sich S.'s Mephistopheles in einer keinen Augenblick sich vergessenden Consequenz. Bis auf den Hauch, mit welchem er Gretchen sittlich zu vergiften trachtet, war er das sinnliche, derbe, höhnende Geschöpf der Volkssage, das sich auf dem Blocksberg, wie in der Hexenküche in seinem eigentlichsten Elemente fühlt, weil es hier der Herr seiner Creaturen ist, denen gegenüber es sich auch in diabolischer Gemeinheit ganz genießt.

Wo der Goethesche Mephistopheles das sinnliche Geschöpf der Sage in sich aufnimmt und sich mit ihm zusammenschließt, da deckte Seydelmanns Darstellung den Dichter so sehr, daß wir diese Scenen zu den höchsten Triumphen der Schauspielkunst zählen. So war sein Mephistopheles in Auerbachs Keller, in der Hexenküche, vor Gretchens Fenster das Lied zur Laute singend, der kupplerischen Marthe gegenüber, ferner der diabolisch Höhnende, wie der in der Maske des Faust den verknöcherten Zustand der Facultätswissenschaften Verspottende unübertrefflich, weil in diesen Scenen teils der sinnlich derbe, wilde, phantastische Teufel der Sage vor uns erscheint, teils, wie in den zuletzt genannten Szenen, Mephistopheles mit dem Ausdruck menschlichen Hohnes und menschlicher Ironie zusammenfällt. Dagegen mußte zwischen dem Mephistopheles Seydelmanns, welcher die „Spottgeburt von Dreck und Feuer", den Helden des Blocksbergs so dämonisch versinnlichte, und dem sich aller Individualisierung entziehenden Mephistopheles, dem Princip des Bösen in seiner Sinn und Geist berückenden und vergiftenden Gewalt notwendig ein unauflöslicher

[1]) Ueber Rötschers Theaterkritik in Theorie und Praxis denke ich demnächst ein Buch erscheinen zu lassen.

[2]) z. B. in seinen Büchern „Cyclus dramatischer Charaktere", „Entwicklung dramatischer Charaktere" und „Seydelmanns Leben und Wirken" 1845; die folgenden Citate, Mephisto im allgemeinen und Seydelmann im besonderen betreffend, sind dem letzteren Werke entnommen.

Bruch eintreten. Dies allein ist der absolute Grund der Opposition, welche sich von vielen Seiten her gegen den sinnlich derben und so scharf individualisierten Teufel Seydelmanns erhob".

Diesen Grund sah S. selbst nicht ein. Die ganze ihm eigene Gestaltungskraft setzte er ein, um die mittelalterliche Schreckfigur recht begreiflich zu machen. Warum werfe man, schreibt er einst, ihm denn vor, er treffe den Goetheschen Teufel nicht? „Der Goethesche Teufel! Was will denn das eigentlich sagen? Wer den Teufel an die Wand malt, muß nicht zu Boden fallen, wenn ihm das Urbild entgegen grinst:" Mephisto ist der Teufel. Als solche kennen ihn mehr oder weniger deutlich Faust, Marthe, Gretchen, Valentin, die Studenten, die Hexe, seine alte Freundin, nicht zu vergessen. „Das erkenne ich, daß Goethe's Mephisto keine harmlose Erscheinung für junge Mädchen ist. Ich halte mich streng an die vom Dichter selbst vorgeschriebene Toilette. . . . Ich spiele ihn weder wie den Franz Moor, noch wie den Jago, oder Richard III., oder den Marinelli; freilich alle des Teufels liebe Kinder, nur nicht er selbst.

Im Laufe der folgenden Kritiken, die ich der Berliner Spenerschen Zeitung, für die ja Rötscher schrieb, entnehme, kam Rötscher immer mehr dazu, den Zwiespalt, in den der Mephisto-Darsteller kommt, mit dem Gegensatze Menschlich und Uebermenschlich zu bezeichnen. Diese Bezeichnung ist im Verhältnis zu der anderen Benennung nur scheinbar unglücklich. Uebermenschlich ist der Teufel der Volkssage, „Menschlich" dagegen entspricht den vorhin angeführten Worten: „kraft dieses Princips haust sich Mephisto . . . . in den Geist . . der Menschenwelt ein. . ." Dieses bewußt auf Verachtung ausgehende Wesen kann der Schauspieler nicht als eine den Elementargeistern verwandte Sagenfigur geben, sondern er muß es als Bewußtsein, das ist als Menschen darstellen, und da liegt es nahe, ihn als tückischen, schleichenden Kavalier zu spielen. Es kommt noch hinzu, daß Mephisto unter Umständen sein ewiges Princip zu verneinen, auch darum vermenschlicht, damit ein Opfer, etwa Gretchen, ihn nicht erkennt. Ferner ist noch zu beachten, daß der Teufel der Volkssage mit Hörnern und Pferdefuß und der metaphysische Geist, der stets verneint, denselben Ursprung, den der Widergöttlichkeit, haben. Das macht den DoppelcharakterMephistos leichter — oder schwieriger, wie man's nimmt.

So erinnerte Rötscher bei Gelegenheit des Spiels

Theodor Dörings (1845)

an Seydelmann; dieser habe einst allerdings nur das Uebermenschliche gegeben, habe aber durch die bewunderungswürdige Consequenz seiner Durchführung für das Menschliche, das zu kurz kam, entschädigt. Döring, der jetzt den Mephisto gab, konnte nach Rötscher den Zwiespalt zwischen dem Kavalier und dem Teufel nicht überwinden. Früher habe er den Volkssagen-Teufel dargestellt, jetzt strebe er nach dem Menschlichen, könne sich aber von dem diabolischen Tone, der ganz unvermittelt im plötzlichen Dehnen der Laute auftrete, noch nicht ganz freimachen und störe seine beabsichtigte neue Interpretation. — Die neue Interpretation wurde später scheinbar noch verwischter; 1850 schreibt Rötscher: „Wir finden denselben überall vortrefflich, wo es gilt, die Seite der Verspottung, des frivolen Humors über alle Romantik des Herzens herauszukehren, aber damit steht uns der scharfe, verneinende Geist und die diabolische Ironie des Mephisto nicht in gleichem Werte. Herr Döring trübt sich die Wirkung seines Mephisto nicht selten durch Laute, die wir fast unorganisch nennen möchten und die wir nicht zu rechtfertigen wüßten. Ein Verzicht darauf, und der Künstler würde einen ganz anderen Boden für seinen Mephistopheles finden". In späteren Jahren konnte aber Rötscher eine Reinigung der Rolle Dörings beobachten.

Im Jahre 1852 kritisierte Rötscher

Dessoir

Dessoir arbeitete auf eine Durchdringung der beiden Seiten Mephistos hin, nahm es also mit dieser kaum zu lösenden Aufgabe auf. Das Schwergewicht legte er allerdings auf das Menschliche. Rötscher meinte, das sei für die künstlerische Darstellung das Wesentliche. Gingen dabei auch vielleicht einige blendende Lichter verloren, so verletze andererseits wieder keine grelle, schreiende Farbe. „. . . Der Grundton, welchen der Künstler, gleich in der ersten Scene, dem Mephisto gab, ist jedenfalls der einzig richtige, in dem er den verzehrenden Grimm abspiegelt, welchen Mephisto in seinen ohnmächtigen Anstrengungen, das Leben zu vernichten, erfüllt, und welchen er, bei seinem ersten Erscheinen, in so durchdringenden Worten ausspricht. Dieser Grimm, daß trotz alles Zerstörens — immer wieder ein frisches Leben cirkuliert, hat bei Mephisto den Charakter der Naturnotwendigkeit, d. h. eines Zustandes, von welchem derselbe sich gar nicht losmachen kann. Diesen Grundton brachte Herr

LUDWIG DESSOIR als Faust und Mephisto zugleich

Dessoir zur Anschauung, und darin allein liegt schon ein bedeutendes Verdienst seiner Leistung. Von diesem Boden schlagen nun die Flammen der Ironie und des diabolischen Humors züngelnd nach allen Seiten aus, bald versengend in die Seele dringend, bald, wie von dieser Arbeit ausruhend, in bunten Farben spielend, wie in den Scenen mit Marthe. Daß Herr Dessoir auch diesen Scenen gerade so viel kecke, überraschende Züge leihen würde, übertraf unsere Erwartungen. In der Scene mit dem Schüler hielt sich der Künstler ausschließlich an die von dem Dichter allerdings beabsichtigte Verspottung des gelehrten Pedanten. Aber Mephisto soll zugleich in der Verspottung durch den trockenen Ton über seiner Professoren-Maske stehen, so daß aus den Schilderungen der verknöcherten Wissenschaft zugleich der Schalk hervorblitzt, der sich an dieser Vernichtung ergötzt . . . . ."

Natürlich darf das Menschliche nicht zum Selbstzweck werden. Dadurch wird dann die überragende Kraft des Verneiners Mephisto getrübt. Das tat aber

La Roche 1860:

„sein Mephisto hatte sogar eher etwas Bürgerliches und Prosaisches, was mit dem Goetheschen Geschöpf nicht wenig contrastierte. Gleich in seiner ersten großen Scene war La Roche viel mehr ein predigender Scholast, als ein seinen Grimm über seine Ohnmacht aussprechender Teufel". Die folgenden Szenen werden ebenfalls durchgegangen. „Wo Mephisto überhaupt seine Natur mehr zu verhüllen hat, da gelang ihm die Darstellung am besten; am weitesten irrte er von dem dichterischen Bilde ab, je mehr es galt, das selbstbewußte Böse zu verkörpern und durch ätzende Schärfe, durch **kaustische Farben, zu wirken, dem Mephisto jenen** Hauch auflösender Ironie und spottenden Sarkasmus zu leihen. Der Humor im bürgerlichen Schauspiel, dessen der Künstler, wie wir rühmend anerkannt, so mächtig ist, erscheint bei einer Gestaltwie Mephisto völlig unzulänglich . . . ."

Davisons

Mephisto hat von den Kritikern seiner Zeit die allerverschiedensten Urteile empfangen. Rötscher kritisierte ihn 1855 und setzte sich mit ihm als Virtuosen auseinander, der die Situation aus dem Ganzen herausreißt, glänzende Einzelheiten aneinanderreiht. So bot er als Mephisto „im einzelnen, wie in der Scene mit dem Schüler, in der Hexenküche und mit Marthe viel Ergötzliches und witzig Combiniertes", aber brachte sich um die Gesamtwirkung, von der uns interessierenden Schwierigkeit, der Darstellung des Doppelwesens, ganz zu schweigen.

Der Zuschauer im Theater mag aus diesen Erinnerungsblättern deutscher Schauspielkunst für die Betrachtung des Mephisto einen neuen Gesichtspunkt gewinnen und mag mit um so größerer Achtung zu dem darstellenden Künstler aufblicken, der mit einer solchen Schwierigkeit seiner Rolle zu kämpfen hat.

INDIVIDUELLE ANPASSUNG UND ANFERTIGUNG VON
AUGENGLÄSERN
OPTIKER HENNE :: OBERNSTR. 32

Die Musik zu Goethes „Faust".

von Dr. Paul Habermann.

SLEVOGT „Mephisto" (Lithographie)
(Aus dem Verlag Hermann Abels-Cöln).

Kaum ein Werk dramatischer Literatur verlangt so sehr nach Musik wie Goethes „Faust". An vielen Stellen hat der Dichter durch seine szenischen Bemerkungen die Verwendung von Musik gefordert und damit bedeutende poetisch-musikalische Wirkungen zu erzielen gewußt. So verheißt gleich in der ersten Szene ein Chor der Engel, Weiber und Jünger wie eine frohe Botschaft Auferstehung und Erlösung; mitHilfe der Musik wird Faust von den mit Mephisto verbündeten Naturgeistern eingeschläfert; Studentenlieder erklingen in Auerbachs Keller; in der Gretchentragödie wieder spielt das volkstümliche Lied eine große Rolle. Bereits dieser kurze Ueberblick zeigt, wie sehr Goethe schon im ersten Teile des „Faust" Musik, vornehmlich den Gesang, herangezogen wissen wollte. Ein noch größerer Raum ist der Musik im zweiten Teile der Dichtung eingeräumt. Eröffnet wird er mit Ariels Gesang, den Aeolsharfen begleiten sollen. Beim Mummenschanz am kaiserlichen Hofe treten die einzelnen Maskenzüge mit Chorgesang auf. Das Schauspiel von Paris und Helena wird von Musik eingeleitet. In den Euphorionszenen verlangt der Dichter wiederholt Musik. Kriegsmusik ertönt im zweiten und vierten Akt. Im fünften Akt ist das Lied des Türmers zu erwähnen; nach Fausts Grablegung tritt die Musik beinahe herrschend hervor; sie soll alles in höhere, lichtere Sphären erheben. Die Worte sind nur noch Ausrufe der Verzückung. Der Dichter ist an der Grenze der verstandesmäßigen, begrifflichen Wortsprache angelangt und überläßt das Unaussprechbare der Musik.

Wenn nun außerdem noch viele dramatisch und lyrisch gesteigerte Stellen der Dichtung auch ohne des Dichters Anweisungen Musik zu verlangen scheinen, so kann es nicht wundernehmen, daß sich mancher Musiker zu der verlockenden Aufgabe hingezogen fühlte, eine Musik zu Goethes Faust zu schaffen. Die Musikgeschichte nennt daher auch eine große Anzahl vollständiger Schauspielmusiken zu Goethes „Faust", und beinahe Legion ist die Zahl der Liedkompositionen, dann aber auch die der Opern, Symphonien, symphonischen Dichtungen, der Kammermusikwerke, die im Anschluß an Goethes Faust entstanden sind oder doch das Faustische Leben und Streben zum Gegenstand haben. Auf das alles hier einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wer darüber Belehrung sucht, findet sie in James Simons Büchlein „Faust in der Musik", Berlin 1906. Hier soll nur in knappen Zügen ein Ueberblick über die bedeutendsten Schauspielmusiken zu Goethes „Faust" gegeben werden.

Im Jahre 1808 war der erste Teil des „Faust" im Druck erschienen. Der Dichter hatte freilich zunächst an keine Aufführung gedacht, ja er empfand sie sogar bisweilen als eine Entweihung. Als aber der Plan einer szenischen Aufführung immer näher rückte, wandte sich der Dichter 1810 an seinen musikalischen Berater Karl Friedrich Zelter (1758—1832) mit der Bitte, für das Schauspiel eine Musik zu schreiben. Besonders sollte er ihm mit einiger Musik bei-

stehen bei dem Ostergesang und dem Einschläferungsliede. Zelter lehnte ab, und Goethe selber bezeichnete bald danach das ganze Unterfangen als etwas leichtsinnig. Immerhin komponierte Zelter später einige Lieder aus „Faust". Geradezu volkstümlich wurde von ihnen die Komposition zu „Es war ein König in Thule" (1812). Es ist die Melodie, in der wir das Lied meist zu singen pflegen. Goethe wandte sich später, als eine Aufführung des „Faust" von neuem in Aussicht genommen wurde, an Zelters Schüler Karl Eberwein (1786—1868). Aber auch dieser Auftrag blieb zu Goethes Lebzeiten infolge verschiedener Hindernisse unerledigt. Erst 1856 fand in Weimar eine Aufführung des „Faust" mit der Musik Eberweins statt. Im Druck scheint von der Komposition nichts erschienen zu sein. Im Jahre 1809, also bald nach dem Erscheinen des ersten Teiles der Goetheschen Dichtung, hatte ein sehr begabter Dilettant, der polnische Fürst Heinrich Anton Radziwill (1775—1833) eine Faust-Musik zu schreiben begonnen, ein Unternehmen, das Goethes bewundernde Anerkennung fand. In den Tag- und Jahresheften spricht Goethe von der „genialischen und glücklich mitfortreißenden Musik" des Fürsten. Diesem Urteil kann die Jetztzeit nicht mehr beipflichten. Die Musik Radziwills ist zwar sehr oft aus der Situation geschaffen. Die Szene vor dem Tore, der Gesang der Bauern, auch das Rattenlied in Auerbachs Keller und mancher Chorsatz ist wohl gelungen, und mit unleugbarem Geschick ist stellenweise das Melodram verwendet. In der Hauptsache aber fehlt dem Ganzen der große, erhabene Zug. Es ist der wohlgemeinte Versuch eines liebenswürdigen, fleißigen Gentleman (Marsop). Die gesamte Bühnenmusik Radziwills wird darum heute an den Bühnen auch kaum noch verwendet, einzelne Stücke sind aber auch jetzt noch durchaus am Platze.

Der machtvolle Zauber der Goetheschen Dichtung wirkte naturgemäß mit aller ursprünglichen Kraft auch auf einen Geist wie Ludwig van Beethoven (1770—1827). Bereits 1808 kam ihm der Gedanke, den „Faust" zu komponieren. Es wurde jedoch nichts aus diesem Plane. 1822 wurde Beethoven dann von Breitkopf und Härtel der Auftrag, eine Musik zu Goethes „Faust" zu schreiben, ähnlich wie die zum „Egmont". Beethoven rief dem Ueberbringer des Auftrags zu: „Ha, das wäre ein Stück Arbeit; da könnte es was geben!" Aber auch jetzt blieb die Ausführung unerledigt, obwohl der Gedanke den Meister unausgesetzt beschäftigte. Aus dem Jahre 1823 ist uns eine Aeußerung Beethovens bei der Ausarbeitung der neunten Symphonie erhalten (wobei daran erinnert sei, daß Richard Wagner zu seiner Erklärung der neunten Symphonie Zitate aus „Faust" zu Hilfe nahm): „Ist diese Periode (der schlimmen wirtschaftlichen Lage nämlich) vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist, Faust". Das Schicksal hat uns dieses Werk Beethovens vorenthalten. Außer einem unausgeführten Entwurf zu „Gretchen am Spinnrade" besitzen wir von Beethoven das Lied aus „Faust" „Es war einmal ein König", das mit seiner drastisch-realistischen Begleitung durchaus den großen Wurf zeigt und ein glänzendes Beispiel für Beethovens kräftigen Humor bietet. Nicht unerwähnt dürfen in diesem Zusammenhange Franz Schuberts (1797—1828) Lied „Gretchen am Spinnrade" und die Ballade vom „König in Thule" bleiben. Das erste Lied komponierte Schubert im Alter von siebzehn Jahren. Dieser überaus frühe Ausdruck des Genies erfüllt uns mit immer neuer Bewunderung. Schon noch früher hatte sich Schubert mit der Komposition der Domszene beschäftigt. Auch das Lied „Ach neige, Du Schmerzensreiche", ist von Schubert vertont, und eine ebenso treffliche Bearbeitung hat es durch Karl Loewe erfahren, wie denn überhaupt an guten Einzelkompositionen der liedmäßigen Teile aus Faust kein Mangel ist.

Hauptsächlich melodramatisch, wie Radziwill, behandelte Peter Joseph v. Lindpaintner (1791—1856), Kapellmeister am Stuttgarter Hoftheater, den „Faust". Noch jetzt werden auf den Bühnen mitunter die etwas banalen, aber gerade deshalb verwendungsfähigen Lieder zur Guitarre aus Auerbachs Keller benutzt. Auch von Konradin Kreutzer (1780—1849) besitzt die Bühne eine Musik zu Faust. Auch von dieser Komposition ist nur sehr wenig, wie das Lied des Bettlers und das Flohlied, der Erhaltung wert.

Fast die gesamte Faustdichtung Goethes suchte Robert Schumann (1810—1856) zu vertonen. Sein Werk ist allerdings mehr für den Konzertsaal als für die Bühne geschrieben. Am bedeutendsten ist der dritte Teil des Werkes „Fausts Verklärung"; die beiden ersten Abteilungen sowie die Ouverture sind erst später hinzugefügt. Bei Schumann ist alles auf Stimmung angelegt. Es finden

sich denn auch in diesem „Oratorium" sehr viele schöne lyrische Stellen voll tiefer melodischer Empfindung. Es herrscht eine stille, verklärende Feierlichkeit. Dem großen Faust- und Menschenschicksal gegenüber aber hat der Komponist versagt, wie das bei seiner Natur auch gar nicht anders zu erwarten war.

Wegen ihrer Bedeutung sollen nicht unerwähnt bleiben des Franzosen Hektor Berlioz (1803—1869) „Acht Szenen aus Faust" und die später daraus gewordene dramatische Legende „Fausts Verdammung", wenn sie auch eigentlich nicht in diesen Zusammenhang gehören, da sie keine Schauspielmusiken sind. Als Schauspielouverture ist eigentlich auch Richard Wagners (1813—1883) Faustouverture nicht anzusprechen. Durch das ihr vorgesetzte Motto aus Goethes „Faust" scheint sie allerdings in naher Beziehung zu dieser Dichtung zu stehen. H. v. Bülow aber betonte in seiner Erläuterung, ihr Stoff sei ein Leiden, kein Privatleiden eines gewissen Faust, sondern ein Leiden allgemein menschlichen Inhalts. Mit ihrer kräftigen, eindringlichen Melodik, ihrem energischen Pathos, ihrer übersichtlichen Form ist sie ein Orchesterstück von so hinreißender Gewalt, daß man ihre Verwendung als Einleitung bei Faustaufführungen nur begrüßen kann. Wenig bekannt geworden ist übrigens, daß Richard Wagner schon als Neunzehnjähriger sieben Szenen zu Goethes „Faust" geschrieben hat.

Eine vollständige Musik zu Goethes „Faust" aus neuerer Zeit stammt aus der Feder des Weimarer Hofkapellmeisters Eduard Lassen (1830—1904), geschrieben zu Otto Devrients Bearbeitung des Goetheschen „Faust" in zwei Tagwerken. Sie ist modern gehalten; manches klingt an R. Wagner an. Die Stimmung ist im großen und ganzen einheitlich. Viele Stellen sind ganz besonders wohlgelungen, so die Szene am Stadtthor, Auerbachs Keller, die Hexenküche. Es ist die Arbeit eines tüchtigen Meisters und gewandten Praktikers, dem man liebevolles Eingehen auf Goethes Absichten nachrühmen muß. Allerdings hat man der Lassenschen Faustmusik auch zum Vorwurf gemacht, sie arbeite mit zuviel Tüftelei und wohlfeilen schlagerhaften Mitteln, hauptsächlich aber, sie breite sich zu sehr aus. In der Tat dauert die Aufführung des ersten Teiles mit der Musik Lassens über sechs Stunden, und mit Recht nehmen daher die Bühnen bei ihrer Verwendung starke Striche vor.

Der Merkwürdigkeit halber sei hier auch ein Versuch erwähnt, den Heinrich Zöllner (*1854) im Jahre 1887 unternahm. Er vertonte den ersten Teil des Faust, vom Prolog bis zur Kerkerszene, mit beträchtlichen Kürzungen, sonst aber ohne größere Veränderung des Goetheschen Textes im Stile des Musikdramas mit leitmotivischer Arbeit. Sein Werk wurde seinerzeit ebenso bewundert wie gescholten. Musikalisch ist zwar vieles gelungen, die Arbeit ist auch nicht arm an einzelnen guten Einfällen. Das Ganze aber muß man doch ablehnen. Der Gedanke, Goethes Gedicht in ein Musikdrama umzuwandeln, ist jedenfalls so wunderlich, daß er sich von selbst richtet. Die philosophischen Reflexionen wehren sich natürlich gegen eine Vertonung, und das unerträgliche Dehnen des Textes, das Auslassen der wichtigsten Teile schaffen dem Hörer, der den Goetheschen Faust kennt, mehr Qualen als Genuß.

Breiten Raum nimmt die Musik ein, die Felix von Weingartner (*1863) zum „Faust" (Weimar 1908) geschaffen hat. Er hat dabei von allen Instrumentationsmitteln der modernen Tonkunst Gebrauch gemacht und Vorspiele, Lieder, Chöre, Instrumentalsätze, Untermalungen, melodramatische Formen in reichem Maße verwendet. Von Leitmotiven hat er abgesehen, wenn sich auch hier und da Ansätze zur Motivbildung finden. Die Musik Weingartners enthält sehr viel Schönes, Bedeutendes, Charakteristisches; sie zeigt Sinn für das dramatisch Wirksame und Feingefühl für Goethes dichterische Kunst.

So hat uns schon diese kurze Wanderung gezeigt, welch starken Zauber Goethes „Faust" auf die Musiker ausgeübt hat. Wenn das Ziel, eine der Dichtung ebenbürtige Musik zu schaffen, bisher noch von niemand ganz erreicht ist, so liegt das eben daran, daß die Aufgabe sehr schwer ist, ja fast unlösbar scheint. „Es ist, als ränge der Geist der Musik in dieser Dichtung nach Erlösung; dabei kann die Musik ihr doch nicht Genüge leisten", hat treffend Friedrich von Hausegger gesagt. Goethe selbst hatte einmal nach Eckermanns Bericht sich dahin geäußert: „Die Musik zum Faust müßte im Charakter des Don Juan sein; Mozart hätte den Faust komponieren müssen". Man wird kaum annehmen wollen, Goethe habe mit diesem Ausspruch den ganzen Text des Faust komponiert wissen wollen. Wenigstens für den ersten Teil des Faust wollte der Dichter die Musik doch wohl nur in dem Grade herangezogen wissen, als er dies selbst vorschrieb.

Auch in der Folgezeit wird sich der Komponist hauptsächlich auf das beschränken müssen, was der Dichter selbst zur Vertonung bestimmte. Das reflektierende Moment, die gelegentlich zur Dialektik neigende Ausdrucksweise, die Gedankenschwere, die eine große intellektuelle Leistung vom Hörer verlangt, schafft einer musikalischen Komposition unüberwindliche Hindernisse. Die lyrischen Teile der Dichtung aber, die der Dichter schon mit sprachlicher Musik erfüllt hat, sind im Grunde ebenso unkomponierbar wie etwa Goethes Lieder „An den Mond“ und „Ueber allen Wipfeln ist Ruh“.

Goethe's „Helena“ im Naturtheater.

von Hans von Wolzogen.

Auf den Gedanken, den Helena-Akt des zweiten Faust für das Naturtheater einzurichten, hat mich eine Aufführung der „Iphigenie“ gebracht, die ich vor zwei Jahren im unterfränkischen Bade Brückenau unter freiem Himmel erlebt hatte. Das waren zwei unvergeßlich schöne Nachmittagsstunden eines klaren Augusttages gewesen, in denen mir die Dichtung völlig befreit von allem äußern Theaterwesen, selbst wie ein Stück Natur, als ein unmittelbares Erlebnis von wohltuender Reinheit, weit innerlicher und lebenswahrer zugleich sich mitteilte, als wie es mir bisher von geschlossener Kunstbühne her geschehen war. Ich hatte das Gefühl, es nicht mit einem mehr oder minder gutem Spiele zu tun zu haben, sondern mit Goethe selber, der hier, wie einst bei der ersten Ettersburger Darstellung seines Gedichtes, aus der freien grünen Natur mir redend entgegentrat. Dabei wirkte der edle Grieche so wundervoll deutsch, ja, das deutsche Wesen dieses Werkes sprach sich so natürlich unter dem deutschen Himmel aus, daß jeder etwa noch sonst empfundene, oder auch nur gedachte Zwiespalt zwischen Griechentum und Deutschtum in einer reinen Wirkung edelmenschlichen Gefühles ohne weiteres verschwand. Im Kunsttheater, wo man immer gleichsam als denkender, abmessender, vergleichender, urteilender Geist den Vorgängen des Schauspieles zwischen seinen Kulissen gesellschaftlich eingezwängt gegenübersitzt, wirkt das aus Hellenensehnsucht geschaffene, streng griechisch gewandete und „dekorierte“ Aeußere stark bestimmend mit; das Deutsche wird fast mehr als unstilmäßig empfunden, und Darsteller, welche es besonders betonen, erscheinen auf dieser fremden Szene, unter den gemalten Wipfeln des heiligen Haines von Tauris, wohl gar als unzulängliche Naturalisten. Man ist entschieden kritischer gestimmt, wenn man sich in einem Saalraum befindet, wo man eine Kunstleistung erwartet. Dagegen will man im Grunde doch nur etwas Dichterisches unmittelbar erleben, wenn man in freier Naturumgebung die Gestalten der Dichtung wie liebe Freunde traulich aus Büschen und Lauben zu sich kommen sieht. Und es ist erfreulich zu bemerken, wie auch die Darsteller — nicht „Naturalisten“ (denn hier haben ästhetische Fachbegriffe keine Geltung!) — natürlicherweise, das Pathos vergessen, unwillkürlich „wie Menschen von dieser Welt“ reden, und damit schon den Dichter rein zu Worte kommen lassen, wenn sie sich im schlichten Bereiche der „lebendigen Natur“ befinden, „da Gott den Menschen schuf hinein!“

Hatte ich bisher der Naturbühne, ohne sie näher kennen gelernt zu haben, aus dem besonnenen Nachdenken über die darin ausgesprochene Befreiung von einem vielfach entarteten Kunsttheater das Wort geredet, so sah ich nun mit großer Freude, daß ich mich nicht geirrt habe, und daß auch die beiden Hauptbedenken, die mir zunächst gekommen, nicht so schwer wögen: die Versetzung eines im Sinne der geschlossenen Bühne geschaffenen Dichterwerkes in die Natur und die akustische Lösung der Aufgabe in freier Luft weithin verständlich zu reden. Gewiß gilt es nur von einer sehr beschränkten Anzahl unserer Meisterwerke, daß sie ebenso leicht, wie gerade die schöne Tauride von Ettersburg, seine Versetzung vertrügen; allein schon dies eine Beispiel genügt zur Rechtfertigung des Versuches, wenn nur Vorsicht, Geschmack und Stilgefühl dabei entscheidend mit wirksam bleiben. Die akustische Frage überraschte mich durch ihre völlige Ausschaltung; denn gerade die freie Luft erwies sich als die sicherste Trägerin des gesprochenen Wortes, das in den kräftigen Männerstimmen, die sich manchen starken Akzent noch hätten sparen dürfen, bis auf einen ziemlich entfernten Wiesenweg hin von unbefugten Lauschern noch zu verstehen gewesen ist. Daß ein möglichst deutliches Sprechen, mehr Ausdruck als Nachdruck, in solcher Stellung der unbegrenzten Weite gegenüber sich ganz natürlich dem Darsteller empfiehlt, ist nu als ein Vorzug mehr zu werten, da wir doch in unseren Kunst- oder

Unkunsttheatern nachgerade genug vom undeutlich Reden der sich „Natürlichkeit" einbildenden modernen Mimen zu leiden gehabt haben! Ich will hier gleich anfangs ein verdientes Lob der jugendlichen Darstellerin dieser hellenisch-deutschen Naturpriesterin einschalten, als welche, wohl vom leichten Lustspiel her (denn viel Anderes hatte diese Truppe der Badekomödie ja nicht zu geben!), einen wirklich natürlichen Ton mit einem ganz ungekünstelten, zart-weiblichen Gefühle verband, wie es gerade der deutschen Iphigenie in solcher verwandten Naturumgebung auf das Beste und Innigste entsprach. So vermochte dies junge, unbekannte, bescheidene „Frl. Hartleb" mir in der Tat mehr Goethe zu bringen als die früher genossenen pathetischen Anstrengungen einer auf hohem Kothurne schreitenden Klara Ziegler oder Johanna Jachmann-Wagner, wenn auch freilich die geistige Größe und starke Gestaltung einer Meisterin ihrer Kunst immerhin fehlen mußte, die vor nun bald 55 Jahren die in ihrer dämonischen Genialität unvergleiche Fanny Janauschek, für immer dem großen tragischen Stile mich gewinnend, mir früh begeistertem Knaben tief eingeprägt hatte. „Ich bin aus Tantalus' Geschlecht" und das Parzenlied hör ich noch heute. —

Daß man im Bad Brückenau gerade so kühnlich auf die „Iphigenie" verfiel, hatte seinen Beweggrund ersichtlich in der besonderen Gegebenheit eines „klassischen" Bauwerkes, wodurch der Tempel der Artemis als szenischen Hintergrund auch inmitten einer grunddeutschen Natur genugsam angedeutet erscheinen konnte. Der im edlen Stile der Schöpfungen König Ludwigs des Ersten durch den Münchener Klassizisten Klenze errichtete „Kursaal" erhebt sich im schön angelegten Kurgarten auf einem kräftigen Unterbau, zu dem auf der Vorder- und Rückseite hohe und breite Freitreppen vornehm emporführen, während den Hauptbau oben ein vierseitiger geräumiger Hallengang umgibt, dessen Dach, anstatt von Säulen, getragen wird von starken quadratischen Pfeilern mit reizvollen Durchblicken auf den Garten und zumal sehr anmutig auf der Rückseite über die weiten grünen Wiesen des Sinntals zwischen seinen buchenbestandenen Waldhügeln: eine Landschaft von ausgesprochen traulich mitteldeutscher Art. So vereint sich hier das „Klassische" mit dem Deutschen recht zu einem natürlich schönen Iphigenien-Stile, und auf der breiten hochstufigen Freitreppe eben jener Rückseite, zwischen deren beiden mächtig einschließenden Wangen rechts und links, kann sich bequem und würdig ein freibewegtes Spiel dichterischer Gestalten vor dem Hintergrunde des scheinbaren Tempelbaues unter dem lichten deutschen Himmelblau vollziehen — wenn der buchonische Wettergott der holden Kunst seine Gunst nicht just versagt! — Nachdem er einmal die gute Absicht neckisch gestört, schien er befriedigt und ließ die warme Augustsonne freundlich vom leichtbewölkten Himmel scheinen; ein kühlender Lufthauch von den duftigen Wiesen herüber, wehte über die im offenen Rund vor der Treppe, den Rücken nach der Landschaft gekehrt, zwischen dem äußersten Gesträuch des Gartenrandes auf schlichten Stühlen sitzende, nicht eben gar erdrückend zahlreiche, ernst gefesselte Zuhörerschaft. Iphigeniens zarte Lichtgestalt trat aus dem Hallengang, den „Hain" umher begrüßend, auf die Treppenhöhe, Arkas, Thoas, Pylades, Orest nahten von außen, aus dem Gebüsch hervor, das die Treppenwangen und das ganze Gebäude dicht umgibt, auf dem dadurch halbverdeckten schmalen Wege, der beiderseits von der vorderen zur hinteren Treppe führt. Auf den Stufen bilden sich, auf und ab, die ruhig wechselnden Gruppen der Sprechenden, auf ihnen spricht die Priesterin sinnend ihr Parzenlied, auf ihnen stürzt der letzte Tantalide im Wahne der erinyschen Verfolgung nieder, hier scheidet Thoas von dem Geschwisterpaar, das sich langsam niedersteigend vor unseren Augen heimwärts entfernt. —

„Hier, durch ein Wunder, hier in Griechenland" und doch im deutschen Lande, deutschem Geiste — als ich Iphigenien gesehen, konnte — mußte ich eins nur denken: „Helena!" Stand da nicht Menelas' spartischer Palast vor mir? Stieg nicht die schaumgeborene Königin jene selben Stufen, ihn zu begrüßen, empor, die soeben ihre edle „Nichte" ernst scheidend verlassen? Oder wäre die Spukgestalt des alten Hellas etwa doch allzu fremd in der lebendig gegenwärtigen grünen Frankenwelt? Befreundet sie nicht selber sich bald genug dem mittelalterlichen Germanenfürsten in seiner bunten deutschen Umgebung — „nach Elis zieh'n der Franken Heere", warum nicht auch Faust und Helena einmal zur Abwechslung nach Franken? Das geht wohl „Hand in Hand"! und „arkadisch frei" ist am Ende das Glück nicht minder an einem so lieblich friedlichen Platze in Deutschlands Mitten zu genießen, wie — ja, wie wir es seit 13 Jahren in Brückenau genossen haben? Der Gedanke ward mir ganz klar und lieb: Goethe's Helena hier im Naturtheater. Freilich gab es da noch etwas einzurichten, aber nicht gar viel, keine wesentliche Schwierigkeit zu überwinden, außer — Euphorions Aufstieg und Niedersturz. Doch damit kommt wohl selbst die große Technik des Kunstheaters nicht zurecht, und in kluger Voraussicht hat schon Goethe selbst den

Helena. Nach einem Stiche von Friedrich Pecht aus dem Verlage von F. A. Brockhaus in Leipzig

etzten Vorgang nur noch andeutungsweise zart umschrieben: „Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen, man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken, doch das Körperliche verschwindet sogleich — —“ Man hat also auf den guten Glauben zu rechnen, und damit hat man gewonnenes Spiel! So ging ich selbst gutgläubig daran, die Einrichtung vorzunehmen und fand damit auch im Folgejahr bei den wiederkehrenden Künstlern unter ihrer tüchtigen Leiterin Frau Frank-Rössler erfreuliche Anteilnahme — es schien eine Goethe-Geburtstagsfeier sich ermöglichen zu lassen; nur, leider, ward die Zeit zu knapp, das Wetter zu ungünstig, und die vom Kriege etwas mitgenommene, kleine Darstellerschar — „Iphigenie“ war inzwischen einige Stufen höher gestiegen und dem Auge wirklich entschwunden — konnte schließlich kein volles Gelingen versprechen. Man trennte sich, wie man es gern tut, mit dem „Auf nächstes Jahr!“ Der Siebziger erhoffte Goethes „Hundertsiebzigsten“ wohl noch zu erleben, — ob aber die „Helena“, das blieb immerhin noch recht zweifelhaft. Leide hat das Schicksal es verneint. Inzwischen drängte es mich, wenigstens im voraus einemr künstlerisch gesinnten Leserkreise einen kleinen Bericht zu erstatten über meine Absicht

und Arbeit, vielleicht doch zu einiger Anregung, der Sache weiter nachzudenken und etwa bei günstig gegebenen Verhältnissen irgendwanne und wo — auch ohne klassische Umgebung — die hohe Herrin von Sparta deutschlandwärts zum Faust und in das Freie zu führen! — So lege ich denn im Folgenden meinen Plan kurz und bündig vor.

Helena, gefolgt von vier Dienerinnen (Panthalis als Sprecherin) kommt von außen und ersteigt die Freitreppe bis zur Mitte, wo sie zu reden beginnt. Diese erste große Rede bleibt ununterbrochen durch die kurzen Chorstrophen; es läßt sich gut anknüpfen: „daß ich ein Eilgebot des Königs treu erfülle, wie der Gattin ziemt" — — „Zwar (statt „doch") welchen Sinn er hegen mag errat ich nicht"; und ferner: „in Krieg und Frieden stets vermehrend aufgehäuft" — „Wenn Du nun alles nach der Ordnung durchgesehen"; endlich: „und Alles bleibe hohen Göttern heimgestellt" — „sei's wie es sei! Was auch bevorsteht, mir geziemt hinaufzusteigen ungesäumt in das Königshaus". Was dann auch geschieht, indem die geöffnete Hauptpforte (zum „Lesesaal"), etwa durch einen inneren Vorhang den Einblick verwehrend, der bis zum Hallengang Emporgestiegenen den Eintritt gewährt. — Die folgenden Chorstrophen „Werfet, o Schwestern, Ihr traurig gefangenen" lassen sich leicht an Panthalis und die andern Mägde, je nach deren Sprechfähigkeit, verteilen; wie dies durchweg, sogar mit einiger Individualisierung, durchzuführen sein würde. — Aus dem Gebäude zurückkehrend eilt Helena die Stufen wieder bis zur Mitte hinab, die Dienerinnen weichen, beim grausigen Erscheinen der Phorkyas oben im Hallengang, bis zum Fuße der Treppe zurück: eine starke Bewegung und bedeutende Gruppe. Es wird der Lebendigkeit der Szene zuliebe nicht gestattet sein dürfen an den zänkischen Wechselreden zwischen Phorkyas und den Mägden zu kürzen, was sonst an mancher Stelle sich sowohl im Hinblick auf die weniger geübten Darsteller wie auf das nicht gleich gebildete Publikum empfiehlt. Dagegen erscheint es gerade in der freien Umgebung, wo sich nicht durch Beleuchtungswechsel eine übernatürliche Stimmung erzeugen oder steigern läßt, wohl angebracht, von dem mystischen Dialoge Abstand zu nehmen, der sich auf Helenas geheimnisvolle Doppel- oder Scheinnatur bezieht. Hier dürfte also ein größerer Strich stattfinden, der von den Worten: „als treuer Diener heimlich unterschworener Zwist" alsbald überführt zu dem veränderten Rhythmus der Verse: „Eures Haders frech Versäumnis auszugleichen, sei bereit!" u. s. f., womit man in spannend fortreißendem „Tempo" zur „Katastrophe", der Todesandrohung, gelangt wäre. Es versteht sich, daß die Mägde schon bei ihren Scheltreden sich wieder treppauf der oben verharrenden Phorkyas nähern, während Helena inmitten der Treppe beiseite steht, bis sie den Zankenden würdig streng entgegentritt. Doch mögen sich Alle noch mehr nach oben wenden, als Phorkyas ihre Erzählung von der Ankunft des seltsamen Fremden beginnt und fortführt. Am Schlusse der Szene verhüllt ein dunkler Vorhang zwischen den Hallenpfeilern in ganzer Breite den inneren Bau, anstelle des „Nebels", der auf der Kunstbühne die Verwandlung verdecken soll. Helena verläßt indeß mit ihrem Gefolge die Treppe und begibt sich, von Phorkyas geführt („Alte, geh voran!") in bewegtem Zuge unten um das ganze Gebäude herum, wobei Panthalis die Verse spricht: „O, wie gerne gehen wir" bis: „Weh uns! weh, weh!", von allen Dienerinnen im Verschwinden hinter dem Gebüsch verhallend wiederholt.

Nun folgt eine Pause, bis der Zug, ohne Phorkyas (die inzwischen die Vordertreppe hinauf wieder nach oben gelangt sein kann), von der andern Seite unten aus dem Gebüsch am Fuße der Treppe wieder erscheint. Der dunkle Vorhang öffnet sich, und hinter den Pfeilern schmückt nun ein bunter (nicht greller) den Innenbau, zur Symbolisierung des romantischen „Burghofs". (Ich ziehe diese farbige Andeutung, wodurch die Natur nicht gestört wird, der von schauspielerischer Seite vorgeschlagenen, dem Kunsttheater entnommenen Maskierung des Baues durch mauerartige Setzstücke entschieden vor!) Knappen haben derweile zuoberst zwischen den Mittelpfeilern den Doppelthron über ausgebreiteten Decken aufgestellt. Faust tritt aus dem bunten Vorhange hervor. — In der Lynkeus-Szene dürfte wohl an der zweiten Rede des Wächters einiges (etwa Strophe 2—4, 6, 9, 10, 12) gekürzt werden; es läßt sich leicht erproben, wieviel Rhetorik die Kunstbühne der Naturbühne voraus sich — nicht dem Dichter! — gestatten darf, wenn auch der Dichter selbst dabei zu kurz kommen wird. Daß Lynkeus, beim Heranholen seiner Schätze, den Hallengang benutzt, versteht sich von selbst. — Sehr wirkungsvoll wird sich der Auftritt der Heerführer machen, wenn diese, unter kriegerischen Musik-Tönen („Signalen") aus dem Garten her, auch nur in beschränkter Zahl, von beiden Seiten heraneilend die Treppe ersteigen und auf den Stufen in lebhafter Gruppe vor dem Thron sich aufstellen. Faust tritt zu ihnen einige Stufen hinab. Sie entfernen sich dann wieder, wie sie kamen, und die kriegerischen Klänge verhallen in der Ferne, die hier wirklich eine Ferne ist. Wiederum wird es

der Dichter erleiden, daß einer nach sichtbarlicher Handlung verlangenden Zuschauerschaft, wie wir sie uns hier zu denken haben, etliche herrliche Verse jener bildfrohen Schilderung des arkadischen Glückes vorenthalten bleiben, die dem Stile der immer auf die geistige Mittäterschaft rechnenden kunsttheatralischen Rhetorik mit reichem poetischem Aufwand entsprechen. Die Natur in ihrem eigenen schlichten Reichtum bedarf dieser edelschönen Vergeudung nicht. Vielleicht ist dies ein Nachteil ihrer Bühne, gewiß vom rein dichterischen Standpunkt aus, und doch dürfte es ein wohlbeachtenswertes Merkmal für den eigenen Stil der Naturbühne als solcher sein, ähnlich wie — von Seiten der Musik aus — im musikalischen Drama das Rhetorische und Reinpoetische, um größerer Werte willen, ausgeschieden wird.

Nachdem Faust und Helena hinter dem dunklen Vorhange verschwunden sind, der alsbald nach den Worten: „Arkadisch frei sei unser Glück" wiederum den ganzen Bau mit Hallengang und Thron auf oberster Treppenstufe verdeckt hat, erfolgt die zweite Pause, die mit leiser, ferner Musik („Arkadien") ausgefüllt werden mag. Die Dienerinnen sind auf den Stufen der Treppe anmutig verteilt in Schlaf gesunken. Zu ihnen tritt nur Phorkyas aus dem Vorhang hervor: „Wie lange Zeit die Mädchen schlafen, weiß ich nicht". Erst nach den Worten: „zu einzigster Bewunderung" teilt sich der dunkle Vorhang, und nun erscheint die ganze Vorhalle — ohne den Thron — mit Blumengruppen reich geschmückt. Aus dieser Blumenfülle tauchen die Gestalten Faustens, Helenas und Euphorions auf, immer von Musik begleitet; denn hier mischt sich in die Natur selber das ideale Wunder. Was auf dem Kunsttheater aber zur „Oper" wird, behält auf der Naturbühne den natürlichen Charakter der lyrischen Stimmung. Dabei wird die ausgedehnte poetisch-lyrische Zwischenstelle des Chorgesangs „Nennst du ein Wunder dies" mit der allerliebsten Legende des Knaben Herakles, ein echt reindichterisches Schmuckstück, ein Luxus der Poesie, gewiß überflüssig. Das Wunder braucht nicht „genannt" zu werden; es erblüht unmittelbar sichtbar aus der Natur: Euphorion! Sofort nach jenem Phorkyaswort „so werdet ihr ihn sehen —" sieht man ihn in seiner Eltern Mitte, und ohne weiteres stimmt er sein munteres Leitmotiv an: „Nun laßt mich hüpfen! Nun laßt mich springen!" Man ist alsbald mitten in der Szene. Diese erregt allerdings von allen Teilen des Aktes die meisten Bedenken, doch nur, wenn man nicht versteht, die Treppe mit ihren Stufen und ihren Wangen als das Gebirge mit seinen Steigen und Steilen zu nehmen, auf welchen der Knabe seine wilden Spiele treibt. In der Natur ergibt sich das jedenfalls leichter aus der Bewegung selbst, als wenn man diese eingezwängt sieht in dekorative Scheinstücke. Die kleine Episode mit dem flammenden Mädchen muß freilich wegfallen und hier und da wäre wohl ein Verslein des übermütigen Sprudelgejauchzes zu überspringen, um die Handlung nicht allzusehr auszudehnen, die doch also vielbewegt auf den Stufen hin und her und auf und ab zwischen dem flüchtigen und dem haschenden Jungvolk sich eindrucksvoll genug vollzieht. Die eigentliche Schwierigkeit bleibt eben zuletzt nur Euphorions Tod — der im Ernst auch nur ein Spiel, ein Verstecken, ein Verschwinden ist. Ich dachte mir ihn mit seinen letzten Worten: „Sollt' ich aus der Ferne schauen" jählwild vorstürmend auf der einen breiten und hohen Treppenwange bis zum äußersten Rande vor, und von dort mit dem „Ich muß! Ich muß!" sich hinabstürzen in das am Fuße der Mauer (durch eine leichtverdeckte Netzvorrichtung) ihn auffangende und bergende Gebüsch. Wäre dies untunlich, so müßte er im Gegenteil droben nach hinten zu durch den Hallengang entschwinden.

Nun geht es zum Ende. Faust und Helena trennen sich unter den Blumen, und der dunkle Vorhang schließt sich sofort davor. Phorkyas ruft ihre letzten Worte: „Wir sehn uns wieder, weit, gar weit von hier!" (nichts mehr!) hinter diesen Vorhang hinein, wo sie dann selbst verschwindet. Die Dienerinnen verziehen sich ebenso, aber seitwärts, dahinter im Hallengange, Panthalis nach linkshin, die andern nach rechts. Das Schlußwort spricht Panthalis, nachdem die andern sich in die trübseligen Reden: „Königinnen freilich überall sind sie gern" u. s. f. geteilt hatten, sehr ernst und schön: „Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person." Alles Uebrige, die wundervoll malerische Schilderung der Verwandlung der Geister in die Natur bis zur dionysischen Herbstorgie, muß hier wegbleiben; die Natur verträgt nicht sich selbst in dichterischer Verkleidung, und das Verständnis der Zuschauer würde sicherlich davor versagen. Es war auf ein anderes, eindrucksvollstes Schlußwort zu denken, wenn jenes der Panthalis, als allzukurz und allzuzart, nicht genügen sollte. Und da kam uns der Gedanke: nachdem Alles sich entfernt, kehrt Faust allein, aus dem dunklen Vorhang wieder hervor, auf die oberste Stufe der Treppe zurück und spricht, als Epilog, seinen — Monolog zu Anfang des vierten Aktes: „Der Einsamkeiten tiefste schauend unter

meinem Fuß." Fast zu schön, fast zu viel, dieses herrlichst gewaltige Stück deutscher Urpoesie, als Nachklang eines Helenenspiels im Freien, und doch — zweifellos — das würdigste, bedeutungsvollste! Wie gut schließt sich doch da das Erscheinen der Helenagestalt als schimmernde Wolke an ihr letztes Abscheiden an, und wie tief erschütternd und versöhnend zugleich muß doch zu jedem empfindenden Herzen das wehmutsvoll erhaben verklingende Wort des Einsamen sprechen: „und zieht das Beste meines Innern mit sich fort!" — — Ein unvergleichlicher Scheidegruß, womit die Dichtung unsere Seele aus der von ihr auf eine kurze Weile erfüllten reinen Natur entläßt. Wie der „zarte, leichte Nebelstreif", wie „Aurorens Liebe" zieht sie dahin und läßt nur noch die stille, ewige Natur selbst als unser unverletztes reines Lebensgut, in ihrem abendlich friedlichen Sonnenglanz ruhend zurück. — Helena auf der Naturbühne! Ist das Wunder nicht eine schöne Möglichkeit? —

Hof-Theater.

Montag, den 19. Januar 1829.

Vierzehnte Vorstellung im vierten Abonnement.

Zum Erstenmal:

Faust,

Tragödie in sechs Abtheilungen von Göthe. Für die Bühne redigirt

Personen.

Faust		Hr. Schütz.
Wagner, sein Famulus		Hr. Genast.
Mephistopheles		Hr. Mayer.
Der Erdgeist		Hr. Oesterr.
Böser Geist		Hr. Gehmann.
Ein Schüler		Hr. Schütz.
Frosch,	Studenten	Hr. Lagrua.
Brander,		Hr. Wurster.
Siebel,		Hr. Moller.
Altmayer,		Hr. Schütz.
Hexe,		Mad. Lap.
Margarethe, ein Bürgermädchen		Mad Berger
Valentin, ihr Bruder, Soldat		Hr. Keitel.
Frau Marthe, ihre Nachbarin		Mad Klingemann.
Erster	Handwerksbursche	Hr. Franzlack.
Zweiter		Hr. Lätzer.
Dritter		Hr. Fischer.
Erster	Schüler	Hr. Berger.
Zweiter		Hr Eitzenberger.
Erstes	Dienstmädchen	Dem. Goldzig.
Zweites		Elise Handack.
Erstes	Bürgermädchen	Mad. Eichler.
Zweites		Dem. Hüpfner.
Erster	Bürger	Hr. Gerard.
Zweiter		Hr. Klengel.
Dritter		Hr. Hanak.
Eine alte Wahrsagerin		Mad. Hesse.
Soldaten. Volk. Erscheinungen und Geister.		

Anzeige.

Die geehrten Abonnenten werden ersucht, an jedem Abend ihre Abonnementskarten mitzubringen und vorzuzeigen, weil die Wechselung der Logenschließer an den verschiedenen Bühnen dies nothwendig macht.

Preise der Plätze:

Parterre 8 Sgr. Sperrsitz 12 Sgr. Parterre-Loge 12 Sgr. Erster Rang 16 Sgr. Zweiter Rang 8 Sgr. Dritter Rang 4 Sgr. Gallerie 3 Sgr.

Das Theater-Büreau befindet sich im Hause № 1885 am Steingraben, und ist von Morgens 10 Uhr bis Mittags 1 Uhr geöffnet.

Billets sind nur an dem Tage gültig, an welchem sie gelöset sind.

Der Anfang ist um 6 Uhr und das Ende nach halb 10 Uhr.

Die Casse wird um 5 Uhr geöffnet.

Unpäßlich: Herr Gräser.

Weimar.

Sonnabend, den 29. August 1829.

Zum Erstenmal:

Faust.

Tragödie in acht Abtheilungen von Goethe.
Die zur Handlung gehörige Musik ist von C. Eberwein.

Faust,		Herr Durand.
Wagner, sein Famulus,		Herr Borgino.
Mephistopheles,		Herr La Roche.
Ein Schüler,		Herr Engst.
Frosch,	Studenten,	Herr Seidel.
Brander,		Herr Genast.
Siebel,		Herr Franke.
Mayer,		Herr Mollet.
Eine Hexe,		Mad. Fischer.
Margaretha, ein Bürgermädchen,		Dem. Borgino.
Valentin, ihr Bruder, Soldat,		Herr Winterberger.
Frau Marthe, Gretchens Nachbarin,		Mad. Durand.
Erster	Bürger,	Herr Graff.
Zweiter		Herr Hetz.
Dritter		Herr Halde.
Erster	Handwerksbursch,	Herr Schmidt.
Zweiter		Herr Wohlfarth.
Dritter		Herr Otto jun.
Erster	Schüler,	Dem. Klodzig.
Zweiter		Herr Jarowitz.
Erstes	Bürgermädchen,	Mad. Müller.
Zweites		Dem. Schmidt.
Erstes	Dienstmädchen,	Dem. Hetz.
Zweites		Dem. Herut.
Der Erdgeist.		
Böser Geist.		
Soldaten. Volk.		
Satanisken. Erscheinungen. Geister.		

Preise der Plätze in Conventionsgeld:

Balkon	—	—	—	16 gr.
Parterre-Loge	—	—	—	12 gr.
Parket	—	—	—	12 gr.
Parterre	—	—	—	8 gr.
Gallerie-Loge	—	—	—	6 gr.
Gallerie	—	—	—	4 gr.

Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Die Billette gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden.

Der bestehenden Verordnung gemäß, kann Niemand, der nicht zum Theater gehört, weder bei den Proben noch bei den Vorstellungen, auf der Bühne zugelassen werden.

Die freien Entrées sind erst um 6 Uhr gültig.

Die Theaterzettel der beiden ersten Faustaufführungen

Die ehemals in der hiesig. Buch- u. Kunsthandlung v. Otto Fischer erschienenen
WESTFÄLISCHEN KUNSTBLÄTTER
ganz oder teilweise zu kaufen gesucht. Die Schriftleitung.

Hans Marr als Chiron, Ferdinand Gregori als Faust (Düsseldorfer Göthe-Festspiele).

Einige der verwandten Illustrationen wurden vom Verlag Velhagen & Klasing gütigst zur Verfügung gestellt, wofür den Herren A. Velhagen und Dr. Klasing herzlichst dankt die Schriftleitung.

Heft 1, 2 und 9 des zweiten Jahrgangs der Bielefelder Blätter kauft zum Preise von je Mk. 2,50 zurück die Schriftleitung.

Wir empfehlen folgende zu **Geschenken** besonders geeignete Neuerscheinungen:

BJAG

Zu beziehen durch jede gute **Buchhandlung** oder unmittelbar von der Verlagshandlung:

Weltgeschichte
von Hans F. Helmolt. 2. Auflage im Erscheinen. Mit etwa 1000 Abbildungen im Text, 300 farbigen und schwarzen Tafeln, 60 Karten. **9 Bände, gebunden 252 Mark**

Kunstgeschichte
aller Zeiten und Völker von Professor Dr. Karl Woermann. 2. Auflage im Erscheinen. Mit etwa 2000 Abbildungen im Text, und 500 farbigen und schwarzen Tafeln. **6 Bände, gebunden 168 Mark**

Geschichte der **Deutschen Literatur** von Prof. Dr. Vogt und Prof. Dr. Koch. 4. Aufl. 180 Textbilder, 32 Tafeln, 40 Beilagen. **3 Bände, geb. 75 M.**

Die Pflanzenwelt von Professor Dr. Otto Warburg. Mit 900 Textbildern und 80 Tafeln. **3 Bände, gebunden . 84 Mark**

Geographischer Bilderatlas von Europa. Von Dr. W. Gerbing. 564 Bilder mit erläuterndem Text. Geb. **16 Mark**

Duden, Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. 71000 Wörter und Verweisungen. 9. Auflage. Gebunden . . . . . **6,50 Mark**

Hierzu bis auf weiteres 10% Teuerungszuschlag. Preisänderungen vorbehalten.

Verlag des Bibliographischen Instituts A.-G., Leipzig

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonnabend 27. März	6½	Gastspiel Starnburg **Faust**
Sonntag 28. März	2	**Zigeunerbaron**
	7	**Der Freischütz**
Montag 29. März	7 Freie V.B.	**Waffenschmied**
Dienstag 30. März	7 C	Gastspiel Favart **Die drei Zwillinge**
Mittwoch 31. März	7 B	**Der Freischütz**
Donnerstag 1. April	7 A	**Carmen**
Freitag 2. April		**Geschlossen**
Sonnabend 3. April	6½	**Faust** Mephisto Harnisch
Ostersonntag 4. April	2	**Die Fledermaus**
	7	**Die toten Augen**
Ostermontag 5. April	2	**Alt-Heidelberg**
	7	**Traviata**
Dienstag 6. April	6½ B	**Faust** Mephisto Harnisch
Mittwoch 7. April	7 A	**Eugen Onègin**
Donnerstag 8. April	7 C	**Die toten Augen**
Freitag 9. April	7	Gastspiel Rosa Bertens **Scheiterhaufen**
Sonnabend 10. April	7	**Die drei Zwillinge**

Optiker Henne · Obernstraße 25

W. GIEBE · BIELEFELD
OBERNSTRASSE 20
FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR
HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

Parfümerie

Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26

gegenüber dem Stadt-Theater

Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage

Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl
modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener
schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

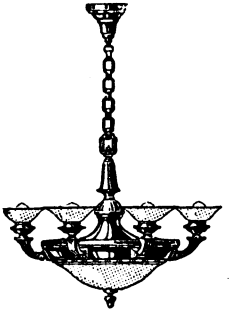
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

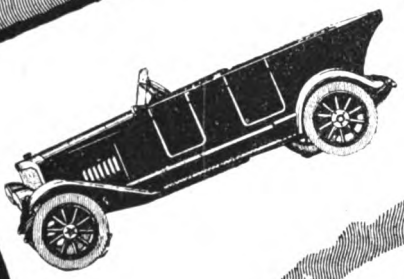
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN

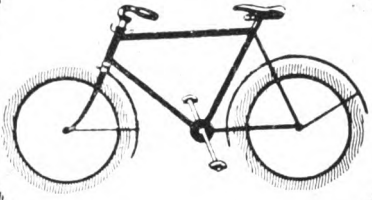


STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Dürkopp



Leichte Kettenlose



Fahrräder

FR. TATULA

MOTORWAGEN
FAHRRÄDER

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

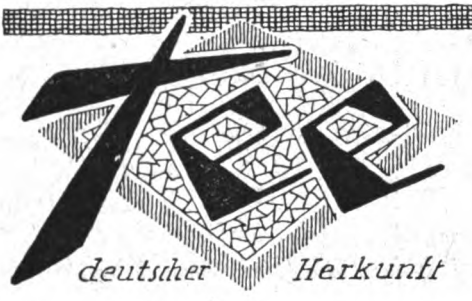
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**

Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung,
Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1345

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

1. APRILHEFT 1920

La Traviata.

von Fred Fischer.

Bedingung und Voraussetzung für den Erfolg einer Oper ist von jeher ein „gutes" Textbuch gewesen. Die Frage: was ist gut in dem Sinne, ist durchaus nicht leicht zu beantworten und durchaus nicht jedes erfolgreiche Wortdrama bildet ein geeignetes „Buch" für die Vertonung. Freilich sind im Laufe der Zeit alle wichtigeren Dramen der Weltliteratur dem mehr oder weniger vorteilhaften Schicksale der „Veroperung" verfallen, um so mehr, als es nur ganz Wenigen — wie Richard Wagner oder in unserer Gegenwart Franz Schrecker — vergönnt ist, ihr eigner Textdichter zu sein, der dem Musiker — um ein reichlich abgegriffenes Wort einmal zu gebrauchen — kongenial ist. Einer der großen gestaltenden musikalischen Genies des 19. Jahrhunderts, Giuseppe Verdi, der mit vollstem Rechte zu den Welttondichtern gehört, nahm seine Stoffe, wo eine bühnenkräftige Gestaltung ihm eine Wirkung und musikalische Ausgestaltung zu verbürgen schien . . . Schiller, Shakespeare, Victor Hugo haben ihm das sachliche wie szenische Gerippe für manche seiner Schöpfungen geboten.

Am 17. November 1839 war zum ersten Male ein Werk des Sechsundzwanzigjährigen in der Mailänder Scala aufgeführt worden; ein eigentümliches Auf und Ab von Erfolg und Mißerfolg war von da ab das Schicksal der musikalischen Produktion Verdis; Ernani und Macbeth haben sich allein aus dieser ersten Schaffensperiode erhalten, die anderen Werke — darunter eine nicht uninteressante Jungfrau von Orleans — haben nur ein entwicklungsgeschichtliches Interesse und sind namentlich für die deutsche Bühne ohne jegliche praktische Bedeutung gewesen; eine Luise Miller (nach Schillers Kabale und Liebe) schließt Verdis Jugendschaffen ab.

Der ersten Hälfte der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts gehören dann drei Werke Verdis an, die stilistisch einen spezifisch italienischen Typus der musikalischen Struktur darstellen und ihren Stoff erfolgreichen Dramen der zeitgenössischen Dichtung entnehmen. Viktor Hugos Le roi s'amuse ward die Grundlage für den Rigoletto — die innerpolitischen Zustände des noch ungeeinten Italien bedingten etliche Aenderungen am ursprüglichen Inhalte —; auf eine spanische Vorlage geht der Troubadour zurück (es sei hier auf die bekannte Tatsache hingewiesen, daß der italienische Titel Il Trovatore einen für uns unübersetzbaren, aber den Inhalt des Werkes gut charakterisierenden Doppelsinn hat, denn er bedeutet sowohl Troubadour wie Findelkind) und für die Traviata wählte er sich als Text einen der größten dramatischen Erfolge, die das vorige Jahrhundert gesehen hat: Die Kameliendame von Alexandre Dumas-Fils.

Diese Geschichte aus einer Welt, in der man sich nicht langweilt, die nach dem Titel eines anderen Schauspieles des gleichen Autors die „halbe", Demimonde, heißt, war ursprünglich als Roman geschrieben, mit welchem der Sohn eines berühmten Vaters die eigne schriftstellerische Note fand und von der Art und Stoffwelt der väterlichen Kunst wesentlich abrückte. Die Kameliendame, die Ge-

schichte vom „angedrückten Pfirsich", von der köstlichen Frucht, die irgendwo und irgendwie einen kleinsten Fleck hat, ist wohl der berühmteste Hetärenroman der Weltliteratur, worin das Problem der Rettung einer Ausgestoßenen durch die Macht reiner Liebe in ergreifender, eindringlicher Weise behandelt wird. Der ungeheure Erfolg dieser epischen Gestaltung veranlaßte Dumas, ein Theaterstück daraus zu machen, das seit 1852 die Bühnen der Welt beherrscht.

Verdi war im genannten Jahre in Paris gewesen, hatte das Stück im Theatre Lyrique gesehen und wies seinen getreuen Textdichter Francesco Maria Piave, der freilich ohne jede eigne Erfindungsgabe war, auf das neue Werk des Franzosen hin. Während Verdi noch am Troubadour arbeitete, empfing er bereits das fertige Buch, das den Titel La Traviata, d. i. Die Verirrte, trug, und begann sogleich mit der Vertonung, sodaß die beiden großen Erfolgopern Troubadour und Traviata nahezu gleichzeitig entstanden sind . . . . am 6. März 1853 ging La Traviata, die heute noch in Italien und an manchen deutschen Bühnen unter dem Titel Violetta — nach dem Vornamen der Heldin Valéry — gegeben wird, im Teatro Fenice in Venedig in Szene und wurde vom Publikum fast einstimmig abgelehnt, was um so merkwürdiger ist, als zweieinhalb Monat vorher der Trovatore im Apollotheater in Rom mit fast beispiellosem Jubel aufgenommen worden war. In einem Brief an einen Schüler hat Verdi am nächsten Tage diesen Mißerfolg bestätigt . . . . „ist es meine Schuld oder die der Sänger? Die Zeit wird es lehren . ." . . . Ungeeignete Darsteller hatten sich in den neuen Stil Verdis, der nach Werken des packenden Effektes, nach Rigoletto und Trovatore, zarte Töne einer tiefen lyrischen, fast sentimentalen Empfindung angeschlagen hatte, nicht hineinfinden können, nach kaum einem Jahre aber wurde das Urteil der Uraufführung durch eine erneute Aufnahme des Werkes revidiert und von da ab gehört das Werk zu dem eisernen Bestand des internationalen Opernrepertoirs; erwähnt sei hier, daß die erste Aufführung in deutscher Sprache am 10. November 1857 im Hamburger Stadttheater stattfand, wobei Natalie Frassini (später als Gattin Herzogs Ernst von Würtemberg Frau v. Grünhof), die deutsche Uebersetzerin des Textes, die Titelrolle sang.

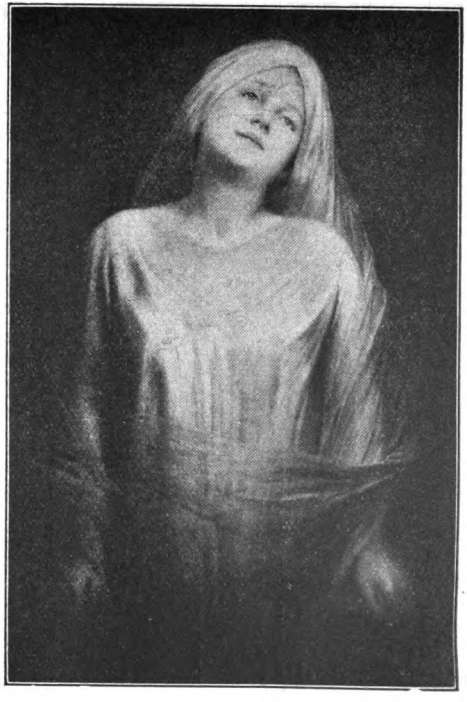
Violetta Valery gehört zu den dankbarsten Koloraturpartien, die je geschrieben wurden, Germont-Vater und Germont-Sohn sind in der melodiösen Linienführung ihrer Kantilene Aufgaben, denen sich die lyrischen Vertreter des Bariton und Tenor nie entziehen werden, da größte Sangbarkeit mit wirkungsvoller dramatischer Schlagkraft ganz prachtvoll vereinigt ist. Mit farbigster Lebendigkeit ist die leichtfertige Violetta, die von Blume zu Blume flattert, sich des Heute erfreuend und unbekümmert um das Morgen ist, gezeichnet; auch geht die musikalische Charakteristik so weit, daß die Umwandlung Violettas zum Weibe, das zum ersten Male wahrhaft l i e b t, hier ihren vollgültigen Ausdruck gefunden hat. Es ist gesanglich und orchestral von ergreifender Wirkung — es ist Verdi gelungen, daß wir von dem Schicksal dieses Mädchens, das viel geliebt hat und der viel vergeben werden wird, e r g r i f f e n werden — wenn Violetta atemlos und mit zugeschnürter Kehle Alfred in die Arme schließt und sich ihr immer drängender nur eine einzige Phrase entringt: „Du liebst mich, nicht wahr, Du liebst mich", wenn dieser Satz immer wiederkehrt, bis schließlich nur ein atemloses Echo . . . . Liebe mich, Alfred, liebe mich . . . . übrig bleibt. In der Spielszene ballte Verdi seine dramatische Kraft zusammen, ohne hierbei aber um des Effektes und bloßer Theatralik willen am äußerlichen Moment haften zu bleiben; in der Sterbeszene ist das Auslöschen eines schwindsuchtkranken Körpers, das Hinübergleiten in eine andere Welt der Versöhnung und des Ausgleiches aller Gegensätze, unter denen das gehetzte Menschenkind gelitten hat, mit den vollendetsten Mitteln der Orchesterbehandlung geschildert und begleitet. Marie Duplessis Schicksal ist uns heute nur noch in der Verdischen Ausdeutung der Violetta Valery erträglich und bekannt; wenn es sich hierbei auch nicht um das Theater als moralische Anstalt handeln kann, so gehört das Werk doch zu den geni-

Zu unserer 35. Kunstbeilage.

Von der Akademie der bildenden Künste zu Dresden wurde unserm Bielefelder Maler und Graphiker Peter August Böckstiegel für das Oelgemälde „Bildnis meiner Eltern" (Besitz des Herrn Ernst Heyer-Bielefeld) der Carola-Torniamentische Reisepreis für 1920 verliehen

BÖCKSTIEGEL: BILDNIS MEINER ELTERN
(Besitz des Herrn E. Heyer)

CORONA SCHRÖTER SELBSTBILDNIS



JOHANNA MEYER ALS ASTARTE
IN BYRONS „MANFRED"
GEMÄLDE VON GABRIEL MAX

alsten Kundgebungen der italienischen Musik und ist schon deswegen auf unsern deutschen Bühnen von Zeit zu Zeit nicht zu entbehren.

Verdi wandte sich dann mit dem Don Carlos der Großen Oper — nach französischem Muster — zu und hat diese von Wagner so sehr bekämpfte Form in der Aida auf höchste Stufe gehoben; mit den beiden, aus Shakespeare geschöpften Alterswerken, dem Othello und Falstaff, erklomm er den Gipfel seines Schaffens unter Anlehnung an Wagnersche Kunstprinzipien, so daß Verdi in seinem Opernopus — die Traviata steht da an 18. Stelle — alle musikalisch-dramatischen Formen durchlaufen hat, die das 19. Jahrhundert gezeitigt hat.

August Strindbergs Scheiterhaufen.

von Paul Alfred Merbach.

„Der Sohn einer Magd" hatte im Suchen und Ringen um eine künstlerische Ausdrucksform seines Wesens bereits alle Formen des Dramas vom anekdotischen Einakter bis zum großen geschichtlichen Trauerspiele durchschritten, als er, am Ende seines dritten Lebensjahrzehntes und nachdem er in „Vater" und „Kameraden" — die innerlich völlig zusammengehören — zwei Möglichkeiten des Typus Weib gezeichnet hatte, zu Weihnachten 1888 mit dem einaktigen „naturalistischen Trauerspiele" Fräulein Julie hervortrat, das nach Strindbergs eignen Worten „wie ein Bubenstreich in Schweden aufgenommen ward . . . da war der Rassen- und Klassenkampf, die Erneuerung der Gesellschaft von der Wurzel aus, Patrizier und Plebejer, des Weibes alberner Versuch, sich von der Natur befreien zu wollen, des ganzen modernen Lebens rasender Aufruhr gegen Herkommen, Sitte und Vernunft." Diesem innerlich wie äußerlich gleich großen Einakter schickte der Dichter eine Abhandlung voraus, die in der literarischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts dieselbe Rolle spielt wie Schillers berühmte Vorrede zur Braut von Messina oder Viktor Hugos Einführung in seinen Cromwell oder Friedrich Hebbels Vorwort zur Maria Magdalena: auch Strindberg macht den Versuch, das Neue, was er dichterisch gewagt hatte, gleichsam theoretisch zu begründen; es heißt da als Forderung für die Zukunft: „könnten wir eine kleine Bühne und einen kleinen Zuschauerraum schaffen, so würde vielleicht eine neue Dramatik aufkommen". Er verlangte also damals schon ein Kammerspiel und kam am Ende seines Leidens und Schaffens — bei Keinem, dem je der Dichtung Gabe ein Fluch ward, ist diese Einheit von so überwältigender Qual und Größe —, nachdem er durch das Inferno geschritten und den Weg Nach Damaskus gegangen war, nach Todestanz, Märchen- und Traumspielen und erneuten geschichtlichen Dramen wieder auf diese Absicht und ihre Verwirklichung zurück.

In der ersten Hälfte des Jahres 1907 führte er etliche am Anfang des neuen Jahrhunderts entworfene dramatische Skizzen endgültig aus . . . „ich habe mit dem Gefühl geschrieben: das sind meine letzten Sonaten" bekennt er von diesen knappen, konzentrierten Stücken, die den Sammelnamen Kammerspiele führten. Das Streben nach einem intimen Theater war ja seit 1902 durch Max Reinhardt im Kleinen Theater und in den Kammerspielen des Deutschen Theaters zu verwirklichen gesucht worden; es ist nicht ausgeschlossen, daß Strindberg den Namen dieser Berliner Bühne als Gattungsbezeichnung auf seine letzten dramatischen Schöpfungen übertrug. Diese sind aber — im Gegensatz zu Fräulein Julie — nicht mehr naturalistischer Art; in gedämpften Stimmungen zieht das Schicksal etlicher Familien oder gar Generationen vorüber . . . es sind „Dramen des Hauses", nicht mit dem sozial-naturalistischen Einschlag von Vorder- und Hinterhaus, sondern zusammengeballte Schilderungen einer bestimmten Lebensgemeinschaft, die durch Neigung, Wille oder Schicksal an gerade diesen Ort der abrollenden Geschehnisse gebannt ist.

Vier Stücke faßte er so zu einer höheren Einheit zusammen. Eine lyrische Situation — das Enoch Arden-Thema von der Wiederkehr in Einheit mit der

Glühend für die Idee der Menschlichkeit, gütig und menschlich gegen die einzelnen Menschen und gleichgültig gegen das ganze Geschlecht, wie es wirklich vorhanden ist. Das ist mein Wahlspruch. Schiller.

herbstlichen Stimmung des herannahenden Alters — gestaltet Strindberg im Wetterleuchten, er macht in der Brandstätte ein ganzes Stadtviertel zum Schauplatz und läßt eine Ahasver-Gestalt bei plötzlicher Heimkehr das Lied von Schuld und Sühne anstimmen, er beschwört in der Gespenstersonate allen Spuk von Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Gnaden und Kräften und schließt die Reihe im Juli 1907 mit dem Dreiakter — „das vierte Kammerspiel ist entsetzlicher als die andern". — Der Pelikan, der — „er ist schauderhaft, aber gut" — nach manchen Schwankungen der Titelfassung (Strindberg schlägt unter anderen vor: Sündopfer, Die Erben, Zwei junge Tauben) auf Vorschlag Emil Scherings „Scheiterhaufen" heißen soll, was der Dichter als „ausgezeichnet" begrüßt und billigt.

Zwei Generationen brechen zusammen. Des Herrn Leiche liegt noch aufgebahrt im Hause; das junge Paar kehrte von nur dreitägiger Hochzeitsreise heim. Ein mütterlicher Dämon hat das Leben dieses Hauses beherrscht; die Kinder wurden gegen den Vater gehetzt, die Ihrigen ließ sie körperlich und seelisch verkommen und hatte allen Vorhaltungen und Tatsachen gegenüber immer nur die e i n e Antwort: Alles ist Lüge. So wird ihr Leben zur Lüge, die sich in aller Furchtbarkeit nun gegen sie selbst wendet. Sie lebt im ständigen Selbstbetrug, hält sich für den Pelikan, der für die Kinder das Herzblut hingab und wird doch immer wieder das Opfer eines beispiellosen Geizes. Ein zufällig gefundener Brief des toten Gatten reißt die Schleier entzwei, mit denen Mutter, Sohn, Tochter und Eidam ihr Leben und Erleben vor sich und anderen zu verhüllen suchten und schienen . . . der schwindsuchtskranke Sohn schleudert die furchtbare Anklage gegen Tun und Lassen der Mutter und bricht doch unter der Unnatürlichkeit der Situation (daß das Kind die Mutter anklagen muß) zusammen. Es ist, als wenn die Mutter aus dem Rausche der Verlogenheit erwachte, aber da sie nur eine Triebnatur ist, muß sie die ganze Familie mit in den Untergang reißen. Der Sohn weckt die andern Glieder der Familie aus ihrem Schlafwandel auf. Aus dem Zusammenbruch rettet sich nur der robuste Eidam . . . in einem Rauschzustand greift der Sohn zum radikalsten Heilmittel: er legt in der Küche des Hauses Feuer an . . . das Heim, wo sich die Menschen gegenseitig in Eiseskälte quälten, geht mit ihnen durch ein Riesenfeuer zu Grunde. Die reinigende Flamme, der sich die Mutter durch den Sprung aus dem Fenster entzieht, verschlingt Bruder und Schwester, die in der Todesexstase ein neues Leben sehen und erhoffen, wo man „nicht zu frieren und zu hungern braucht." „Alles muß verbrennen, sonst wären wir nicht aus diesem Elend herausgekommen" . . diese Erkenntnis der Tochter eröffnet den Kindern in den letzten Augenblicken ihres Erdendaseins ein Paradies, das sie hienieden nie gekannt haben.

Diese Katastrophe wird von einer seltsamen Belebung des Gegenständlichen geleitet . . der heulende Wind, die Bewegung des Schaukelstuhles sind gleichsam elementare Erscheinungen, deren symbolische Kraft und Wirkung die Vorgänge unterstützt. Strindberg hat hier nicht Menschen und Menschenschicksale gestaltet, sondern Ahnungen, werdende Gewißheiten, Angstzustände und Gewissensbisse. Sie sind Gegenstände einer dichterischen Darstellung. Die Menschen sind ihm nur „Instrumente, die Grauen und Verzweiflung erzeugen". Was zwischen Menschen besteht, was zwischen Mann und Weib, Eltern und Kindern an Empfindungen hin und her geht, anschwillt und abebbt, das wird zur Anschauung gebracht. Dazu bedarf er der Mitwirkung der toten Dinge, die unsere Umwelt ausmachen und mit denen wir, wie jeder erlebt hat, so sehr verwachsen, daß sie ein wesentlichstes Teil unsers Selbst werden und sind. Im letzten Sinne wird das „Milieu" hier zum Ausdruck der in ihm wohnenden Menschen; diese Tragödie einer Mutter — Strindberg selbst hat einmal die Parallele zur Medea und zu den „furchtbarsten Motiven der antiken Tragödie" gezogen, — die einen kühnen, fast pathologischen Einzelfall mit allen Mitteln reifster Kunst ins allgemein Gültige zn erheben sucht, eint sich an künstlerischer Kraft jenem andern „mütterlichen" Trauerspiel der nordisch-germanischen Literatur, den Gespenstern Ibsens; diese beiden Frauen schildern — bei Ibsen die Güte, bei Strindberg die Selbstsucht — zwei Seiten des menschlichen Wesens mit allen letzten Konsequenzen.

Mit dem Pelikan wurde am 26. November 1907 das Intima Teatren in Stockholm eröffnet, jene Bühne, die in den Jahren ihres Bestehens nur Strindbergs Werke gespielt hat; im Winter von 1908 auf 1909 ist es gelegentlich zweier Sonderveranstaltungen in Wien und Elberfeld aufgeführt worden. Als typhisches

Alterswerk des geistigen Giganten und Titanen, der am Ende seines Schaffens Kindheitserlebnisse in so gewaltige dramatische Form ballte, erscheint das Werk jetzt auf unserer Bühne, getragen von der großen Menschenkunst einer der ersten lebenden Schauspielerinnen, die an der Eroberung Strindbergs durch die deutschen Bühnen einen bedeutenden Anteil hat. Rosa Bertens wirkt seit 1887 in Berlin; in den wichtigen Aufführungen Strindbergscher Werke, die um 1890 im Berliner Residenztheater stattfanden und die leise und langsam diesem letzten Weltliteraturdichter germanischen Blutes den Weg bereiten wollten, stand sie an erster, mitkämpfender Stelle; sie besitzt heute die ganze Schärfe und den gespannten Willen, um Strindbergs Mütter zu spielen; aus einer Frau von Welt, die unzähligen Gesellschaftsstücken französischer, russischer oder auch deutscher Herkunft die Note gab, wurde eine Charakteristikerin größten Stiles, die die ganze geistige wie seelische Weite umspannt, die zwischen der Zarinmutter Marfa aus Schillers Demetriusfragment und der Mutter in Strindbergs Scheiterhaufen liegt.

Tosca

Oper von Giacomo Puccini

von Willy Werner Göttig.

*) Trotz Mascagnis „Cavalleria“ und Leoncavallos „Bajazzo“ ist Giacomo Puccini der eigentliche Begründer des Verismus, jener Bewegung in der modernen Musik, die vor wenigen Jahrzehnten so viel Staub aufwirbelte. Mascagni und Leoncavallo waren sich „im dunklen Drange des rechten Weges nicht bewußt.“ Ihr Stil entbehrte noch der Selbständigkeit, die ihn eben zum „Stil“, zum Prinzip erhob. Diese Durchführung vollbrachten Giordane („Mala vita“, „André Chenier“, „Fedora“) und vor allem Puccini. Diese beiden verleugnen ebensowenig die Schule des Verdi, der „Othello“ und „Falstaff“-Periode im melodischen und orchestralen Teil, wie ihre Vorgänger; aber formal und harmonisch gehen sie ihre eigenen, neuen Wege. Man denke nur an die bis dahin unerhörten Puccini'schen „Quintenfolgen“ (— wir finden sie im „Hirtenlied“ des letzten Aktes —), die ungemein charakteristisch Oede und Traurigkeit schildern. Das Leitmotiv wird ausgebaut zu einem stark melodischen Thema. Meisterhaft untermalt Puccinis Musik diese Handlung, die textlich der gewandten Feder Illicas entstammt, und es ist erstaulich, wie der Maëstro es immer nnd immer wieder versteht, mit den einfachsten Themen alle Leidenschaften des Herzens hinreissend zu schildern. So vereinigen sich ein bühnenwirksames Textbuch und eine mit dem Herzen geschriebene Musik zu einem Werk von überwältigender Wirkung.

Im Juni 1800 hatten die Neapolitaner in Rom die Napoleonische Republik gestürzt. Der Konsul Angelotti war von den neuen Machtbabern in der Engelsburg eingekerkert worden. Der römische Polizeichef Scarpia, ein teuflisch-grausamer, ränkevoller Tyrann, (musikalisch schildert ihn das fortissimo-Motiv des Beginns der Oper) unterdrückt mit brutaler Gewalt jede Regung gegen die neue Regierung der Königin Marie. Ueber die Alpen naht der rachedürstende französische Kaiser, dem sich in Norditalien unter General Melas die Oesterreicher zum Schutze Roms entgegenstellen. Dies der politische Hintergrund der Handlung.

Angelotti ist es gelungen, aus seinem Kerker zu entfliehen, und hastig betritt er jetzt in Sträflingskleidern die Kirche St. Andrea della Valle. Treffend schildert das Orchester in heftigen forzato-Schlägen das gepeinigte Herz des Armen. Ein Geräusch schreckt ihn auf: es rührt von dem alten Messner her, der dem Maler Cavaradossi neue Pinsel bringt. Angelotti schlüpft in die Familienkapelle

*) Klavierauszug bei G. Ricordi, Mailand (Leipzig). Ein sehr gutes Arrangement enthält Heft 99 des IX. Jahrgangs der „Musik für Alle.“

Bielefeld
Gegründet 1882

HÜTE
kauft man am besten bei

Niedernstr. 28
Fernsprecher Nr. 1345

GUIDO SCHUCKELT

P. L. Birkenfeld
1919
Mein Vater
63 Jahre.

Ag. Böcklin 1912
Zurgrossinto 7.9.

der Attavanti, zu der ihm seine Schwester den Schlüssel an verabredeter Stelle zugesteckt hat. — Cavaradossi ist Maler und er schmückt jetzt die Kapelle mit einem neuen Madonnenbild, zu dem ihm die blonde Schwester Angelottis, ohne daß sie es wußte, während sie betete, Modell war. Aber die Züge einer zweiten Frau trägt sein Magdalenenbild: Floria Toscas, der großen Sängerin, der ganz Rom zujubelt, die aber nur ihn liebt. Ein Medaillonbild von ihr gleicht dem Madonnenbild.

Der Messner ist gegangen und der aus der Kapelle tretende Angelotti hat in Cavaradossi einen alten Freund erkannt. Aber schon wieder nahen Tritte: es ist Floria Tosca. Ein Motiv von unsagbar schöner Melodik begleitet ihren Auftritt. Sie hat sprechen gehört und schon glaubt sie den Maler untreu, der die Eifersüchtige jedoch bald beruhigt. Man vereinbart ein Stelldichein nach Schluß der Oper in Toscas Villa. („Von unsrem Häuschen mit mir sollst du träumen"). Als sie das Madonnenbild betrachtet, glaubt sie darin die Züge der jungen Attavanti zu erblicken und neue Eifersucht quält sie. Aber durch glühende Liebesworte weiß Cavaradossi sie zu beruhigen.

Als sie gegangen, tritt Angelotti wieder aus seinem Versteck; der Maler will ihn in seinem Hause verbergen. Da ertönt ein Kanonenschuß: das Entweichen des Sträflings ist bemerkt worden und eiligst verlassen die Freunde die Kirche, um sich in Sicherheit zu bringen. —

Ein Sieg Melas soll am Abend bei der Königin gefeiert werden und bei dieser Feier soll auch Tosca mitwirken. Voll Freude über dieses Fest stürmen die Chorschüler und Kapellsänger herein. Da tritt der furchtbare Scarpia mit seinen Häschern ein; alles stiebt auseinander. Scarpia hat einen liegengebliebenen Fächer gefunden, an dessen Wappen er als Besitzerin die Attavanti erkennt und mit Hilfe der Aehnlichkeit des Madonnenbildes ersinnt er einen teuflischen Plan, der Cavaradossi vernichten, Tosca in seine Arme treiben soll. Und der Zufall ist ihm günstig. Tosca sucht Cavaradossi und trifft auf Scarpia, der, scheinheilig mit dem Fächer spielend, Toscas Eifersucht aufs Höchste anstachelt. Rache begehrend verläßt die Sängerin, die sich betrogen glaubt, das Gotteshaus, das sich jetzt mit zur Messe strömenden Betern füllt.

Im Pallazzo Farnese hat das Fest der Königin begonnen. Aus dem unteren Stockwerk klingen die frohen Weisen einer Gavotte. Scarpia sinnt in seinem Empfangsraum über den Ausbau seines Planes nach und läßt Tosca zu sich bitten. Da man Angelotti nicht mehr finden konnte, haben die Häscher Cavaradossi festgenommen und schleppen ihn jetzt vor den Polizeichef. Ein leeres Motiv läßt das kommende Unheil ahnen. Im Verhör leugnet Cavaradossi jede Mitwisserschaft an der Flucht des Konsuls. Scarpia droht dem Maler mit der Folter. Aber dieser bleibt standhaft: da ertönt von unten Toscas Stimme, die im Konzert eine Kantate singt. — Jetzt tritt sie bei Scarpia ein, der Cavaradossi zur Folter führen läßt. Nun erst erkennt Tosca das Ungeheuerliche ihrer Lage. Aus der angrenzenden Folterkammer dringen die Schmerzenslaute des Gefolterten, der noch immer standhaft bleibt. „Stärker!" befiehlt Scarpia. Ein Schmerzensgeschrei entringt sich des Malers Brust, da kann Tosca nicht mehr schweigen und sie verrät Angelottis Schlupfwinkel. Scarpia läßt die Folter abstellen und der Todgequälte wird hereingetragen. Mit glühender Umarmung stürzt die schöne Sängerin auf den Geliebten. Da meldet ein Gendarm, daß Napoleon bei Marengo einen entscheidenden Sieg davongetragen habe. Jubelnd richtet sich Cavaradossi auf, dem Schergen Scarpia ein nahes Ende prophezeiend: „Tage leuchtendes Rot! Bringt den Schergen Tod! Hilf uns Gott in der Freiheit, aus aller Not! Sei die Marter nicht fern, ich ertrage sie gern! Zittern sollst du Scarpia, du Henkersknecht!" — Als politischen Verbrecher läßt Scarpia den jungen Maler zum Tode führen. Nun kann er zu seinem Hauptopfer, der schönen Tosca, schreiten, um sie seinen Sinnen zu unterjochen. Schmeichlerisch schildert er ihr seine heiße Liebe (man beachte den teuflischen Ausdruck des dazu erklingenden kurzen, prägnanten Themas. In Tosca aber glüht ein brennender Haß gegen den Lüstling auf,

Bielefeld
Gegründet 1882
MÜTZEN
kauft man am besten bei
Niedernstr. 28
Fernsprecher Nr. 1345
GUIDO SCHUCKELT

der an Cavaradossi eine Scheinhinrichtung vollziehen will, wenn Floria Tosca die Seine für eine Nacht war. In ohnmächtiger Scham erstickend, verspricht Tosca Gewährung. Während Scarpia ein entsprechendes Dekret ausfertigt, entdeckt Tosca ein spitzes Messer und als er ihr die unterfertigte Urkunde überreicht und sie brünstig umarmen will, gräbt sie ihm den Dolch ins Herz. Von ihrer Rache getroffen, sinkt Scarpia tot zu Boden. Ein dumpfes Motiv, das in das Liebesmotiv ausklingt, läßt den Hörer erschauern.

Aus der Ferne dringt leise das Liebeslied eines Hirtenknaben herüber, während Cavaradossi die letzte Stunde seines Erdenlebens in einem Kerker der Engelsburg verbringt, indem er einen Abschiedsbrief an die Geliebte schreibt und sein ganzes Liebesleben an Toscas Seite vor seinem geistigen Auge erblüht. („Für immer ist der Rausch verflogen.") Da tritt Tosca ein und erzählt hastig das Vorgefallene: Scarpia ist von ihr ermordet, sie sind beide frei, fliegenden Atems erzählt sie von der Scheinhinrichtung, nach deren Ablauf Scarpias Dekret ihnen den Weg ins Ausland ebnet.

Die Vorbereitungen zur Erschießung sind getroffen. Noch einmal schildert Cavaradossi der Geliebten seine grenzenlose Liebe. Die Soldaten haben sich zum Feuern bereit gestellt. Scherzhaft erklärt Tosca dem Geliebten, wie er nach Schauspielerart tot hinfallen müsse. Da kracht der Schuß — Cavaradossi sinkt in sich zusammen. Die Soldaten entfernen sich. — Die Freiheit winkt: „Steh' auf!" ruft Tosca — aber Cavaradossi rührt sich nicht — er ist tot. Da eilen Scarpias Häscher herbei, um seine Mörderin zu ergreifen. Tosca aber stürzt sich über die Mauer der Engelsburg hinab in die Tiefe. Ein mächtiges Andante sostenuto in schaurigem G-moll beschließt fortissimo das Werk.

Ueber Beethovens bühnendramatische Absichten.

von Bruno Voelcker

Die trüben Erfahrungen, die Beethoven mit seinem „Fidelio" hatte machen müssen, hielten ihn vor weiteren bühnendramatischen Versuchen nicht zurück Schon 1807 wandte er sich an den Hofrat J. Heinr. von Collin wegen eines neuen Textes zu einer Oper. Collin hatte bereits mehrere Trauerspiele, Stoffe aus dem klassischen Altertum, verfaßt; einem derselben, dem „Coriolan", haben wir die Anregung zu Beethovens großzügig angelegter Ouvertüre (op. 62) zu danken. Dieser Poet bot Beethoven eine Bearbeitung von Ariosts „Bradamante" an, und Beethoven willigte ein. „Wir wollen die Oper gleich vornehmen . . . und sie soll bald klingen" schreibt er im Jahre 1807 an Collin. Doch scheinen widrige Umstände eine Vertonung des Stoffes seitens Beethovens verhindert zu haben. Joh. Friedr. Reichardt, welcher sich den Text bald darauf zu verschaffen wußte, vertonte ihn dann zu einer der Vergessenheit längst anheimgefallenen Oper. —

Wiederum vergingen Jahre, ehe Beethoven erneut seine Kunst in den Dienst des Theaters stellte, bis dann die Ouvertüre, Zwischenaktmusik und Gesänge zu Goethes „Egmont" (op. 84) im Jahre 1810 erschienen. Ueber die Entstehung geben die Briefe an seine Verleger Breitkopf und Härtel einigen Aufschluß. Anfang August des Jahres 1809 erbat er sich von diesen je eine vollständige Ausgabe von Goethes und Schillers Werken; „diese zwei Dichter sind meine Lieblingsdichter, sowie Ossian, Homer . ."

Die Vorliebe für die Antike tritt bei dem Tondichter immer wieder zutage; auch an den Erscheinungen der neuklassizistischen Literatur ging der Meister nicht achtlos vorüber. So hat er sich auch eine Zeitlang mit dem Gedanken getragen, die im Jahre 1807 erschienene Tragödie „Kalirrhoe" von Joh. Aug. Apel zum

Bielefeld
Gegründet 1882
AUFBEWAHREN VON
PELZWAREN
Niedernstr. 28
Fernsprecher Nr. 1345
GUIDO SCHUCKELT

Teil in Musik zu setzen, wie Briefe aus dem Sommer 1809 bezeugen, hat dann aber diese Absicht bekanntermaßen nicht zur Ausführung gebracht.

Desto liebevoller beschäftigte den Meister in der Folgezeit die oben erwähnte Musik zum „Egmont"; die zehn Fragmente übersandte er am 6. Juni 1810 mit einem ziemlich kurz gehaltenen Schreiben an Breitkopf und Härtel nach Leipzig, wo selbst die Ouvertüre im Februar 1811, die übrigen Stücke im April 1812 erschienen. Bei Erwähnung seiner „Egmont"-Widmung für Erzherzog Rudolf fügt Beethoven in ebengenanntem Schreiben hinzu, „ich habe ihn bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben und habe auch, um dieses zu zeigen, nichts dafür von der Theaterdirektion genommen." Die erste Aufführung hatte bereits am 24. Mai 1810 stattgefunden.

Genau ein Jahr später sehen wir den Meister seinem Vorhaben, ein vollständiges Opernwerk zu schaffen, endlich wieder nähertreten, wie aus einem Briefe vom 20. Mai 1811 an Breitkopf und Härtel hervorgeht; was sie von einer Oper sagen" schreibt Beethoven, „wäre gewiß zu wünschen; . . . ich habe um Bücher nach Paris geschrieben, gelungene Melodrama, Komödien und usw. (denn ich traue mir mit keinem hiesigen Dichter eine original-oper zu schreiben), welche ich sodann bearbeiten laße . . ."

Beethovens Wahl fiel schließlich auf das französische Melodrama „Les ruines de Babylon", über dessen Umarbeitung in ein deutsches Opernbuch er bereits einen Monat später mit dem Theaterdichter Friedrich Treitschke verhandelt; es scheint ihm mit der Ausführung dieses Planes sehr eilig gewesen zu sein. „Ich bitte sie überhaupt", schreibt er u. a. in einem Briefe vom 6. Juni 1811 an Treitschke, „wenn es ihr wille ist, daß ich mich auf den Fittigen ihrer Poesie in die Lüfte erheben soll, dies sobald als möglich zu bewerkstelligen."

Und in der Tat schien Eile geboten, denn man hatte in Wien bereits Vorkehrungen getroffen, das Melodram „Die Ruinen von Bakylon" über die Bretter gehen zu lassen, bevor Beethoven seine Absicht, es zu einer Oper zu verwenden, hätte verwirklichen können; der Schauspieler Leopold Scholz am Theater an der Wien hatte sich dieses vor langen Jahren im Leopoldstädtischen Theater aufgeführte, beim Publikum jedoch längst in Vergessenheit geratene Melodram zu seinem Benefiz ausersehen. Beethovens Aerger über diese Absicht ist nur zu begreiflich; „ich hoffe von Ihnen bessere Einsicht," schreibt er voller Aufregung an die Direktion, „daß Sie dem Schauspieler S. verbieten werden, dieses Melodram zu geben, indem ich Ihnen meinen Vorsatz, es als Oper zu schreiben, schon früher mitgetheilt habe, ich war froh, dieses Sujet gefunden zu haben . . . und nun soll ichs widerrufen und das aus so nichtigen Gründen — —".

Die vom Schauspieler Scholz beabsichtigte Wiederbelebung des Melodramas fand denn auch tatsächlich nicht statt und Beethoven beschäftigte der Gedanke, dieses Werk zu einer Oper zu gestalten, auch in der Folgezeit. Als wissenschaftlichen Ratgeber in stilistischen, das klassische Altertum betreffenden Fragen wandte er sich noch im selben Monat an Friedrich von Drieberg, einen besonders in allen Sprachen wie auch in griechischer Musik erfahrenen Gelehrten. Beethoven erbat sich seinen Rat offenbar in Fragen des Textbuches für seine neue Oper, auch Treitschke gegenüber macht er nochmals einige Vorschläge betreffs des Textes und bittet ihn dringend um eine bestimmte Zusage für die Ausarbeitung desselben. Ob Treitschke sein Wort nicht gehalten oder Beethoven des ganzen Vorhabens überdrüssig wurde, möchten wir hier unentschieden lassen; kurzum, die Angelegenheit zerschlug sich.

Ein Zufall wollte es jedoch, daß Beethoven sich noch in demselben Jahre an eine Arbeit ganz ähnlich lautenden Titels machen mußte: „Die Ruinen von Athen", ein dramatisches Festspiel, das August von Kotzebue nebst dem Festspiel „König Stephan" zur Feier der Eröffnung des Pester Theaters verfaßt und für welche man Beethoven um die Musik gebeten hatte. Er schuf darauf für die „Ruinen von Athen" die bekannte Ouverture sowie einige Märsche und Chöre (op. 113 und 114), desgleichen machte er sich an die teilweise Vertonung des „König Stephan" (op. 117), ohne daß damit jedoch in sich geschlossene Opernwerke entstanden wären.

Doch einmal angeregt, ließ Beethovens schöpferischer Genius die projektierte Gestaltung einer neuen großen Oper nicht wieder fallen. Durch die Festspielmusik für Kotzebues „Ruinen von Athen" und „König Stephan" war er mit dem Autor in nähere Verbindung getreten; so faßte er den Entschluß, diesen vielgereisten und vielerfahrenen Singspiel- und Lustspieldichter um ein Textbuch zu

Scheiterhaufen

Rosa Bertens

STICH VON HEINR. MERZ

STICH VON C. GONZENBACH

STICH VON HEINR. MERZ

STICH VON HEINR. MERZ

Zeichnungen Moritz von Schwinds zu Beethovens „Fidelio"

bitten. In einem Briefe vom 28. Januar 1812 bittet der Meister, „eine Oper von Ihrem einzig dramatischen Genie zu besitzen, möge sie romantisch, ganz ernsthaft, heroisch-komisch, sentimental sein; kurzum, wie es Ihnen gefalle, werde ich sie mit Vergnügen annehmen."

Kotzebues gewandter Feder konnte Beethoven mit Recht die Erfüllung jeglichen Wunsches zumuten. Sein Ruf als dramatischer Dichter galt trotz ununterbrochener Anfechtungen seitens der Kritik als begründet; und wenn auch die Vielseitigkeit seines Schaffens auf den verschiedensten Gebieten dramatischer Poesie den inneren Wert seiner Erzeugnisse um ein Bedeutendes überragte, so darf ihm doch neben aller Fruchtbarkeit auch ein ausgesprochener Sinn für Bühneneffekte, eine Fülle an treffenden Einfällen nicht abgesprochen werden. —

Beethovens Wunsch war es wiederum, „einen großen Gegenstand aus der Geschichte und besonders aus den dunkleren Zeiten", wie er sich des weiteren in seinem Briefe an Kotzebue am 28. Januar 1812 äußerte, zu vertonen.

Doch auch aus solcher neuen Verbindung ist kein Zeugnis unseres Meisters der Nachwelt erwachsen. Die Liaison Kotzebue-Beethoven mutet uns auch zumindest unangebracht an; für eine Beseelung mit der absoluten Reinheit und überzeugenden Wahrheit Beethovenscher Musik wären die meist auf hohlen Effekt aufgebauten, inneren Gehalts baren Theaterfiguren Kotzebues kein würdiger Gegenstand gewesen.

All seine Ideen, seine Wünsche und Bestrebungen, eine große Oper zu lebendiger Gestaltung zu bringen, sollten sich erst in der letzten, dritten Bearbeitung seines „Fidelio" (op. 72) und hier in erhabenster Vollendung verwirklichen. Die während so vieler Jahre gehegten Hoffnungen und Absichten kamen konzentrisch diesem einen, bislang veröffentlichten und fast vergessenen Werke zugute und offenbarten sich denn auch in einer, seine wenigen bisherigen bühnendramatischen Versuche weit überragenden abgerundeten Geschlossenheit und erschöpfenden Gestaltung.

Zur Vervollständigung unserer Betrachtungen über Beethovens musikdramatische Pläne bleibt noch zu erwähnen, daß den Meister der Wille, eine Oper aus der Geschichte und besonders „aus den dunkleren Zeiten" zu schreiben, nach dem Triumph, den er mit seiner großen Oper „Fidelio" erlebte, auch fernerhin beseelt hat. Das Jahr 1815 zeitigt, angeregt durch Treitschkes Operndichtung „Romulus und Remus", den letzten Entschluß; positive Ergebnisse sind der Nachwelt jedoch nicht bekannt geworden. Die Rivalität des Komponisten Johann Fuß, der gleichzeitig und wohl schon etwas früher als Beethoven an der Vertonung dieses Stoffes arbeitete, mag unserem Meister die Lust an der Realisierung seines Vorhabens genommen und ihn somit bewogen haben, die begonnene Arbeit wieder fallen zu lassen, zumal ihm die Direktion des Theaters „gar nichts anderes für ein solches Werk als eine Einnahme" gestatten wollte, wie er am 24. September 1815 resigniert Treitschke schrieb. „So viele Opfer ich so gern meiner Kunst gebracht, und bringe," heißt es weiter in demselben Briefe, „so verliere ich bei einer solchen Bedingung doch gar zu viel." —

Somit schließt sich der Kreis dessen, was wir Beethoven an bühnendramatischen Schöpfungen zu danken haben.

Zu Goethes „Egmont".

von C. Schreck.

Obwohl Goethe für seinen Helden „Egmont" als Hintergrund den niederländischen Befreiungskampf wählte, schuf er mit ihm doch kein geschichtliches Werk. Zwar reizte ihn der politische Kern des Kampfes um die Unabhängigkeit der Niederlande, aber im Drama — das er 1775 begann, 1787 erst vollendete — wollte der junge Goethe vor allem der sieghaften Kraft der vorwärtsstürmenden Jugend zum Triumph verhelfen. Das in Europa immer stärker anhebende Ringen zwischen Feudalismus und Bürgertum, das seine explosive Entladung später in der großen französischen Revolution finden sollte, übte auf die schöpferischen Arbeiten Goethes einen starken Einfluß aus. Es entsprach durchaus der Vorstellungswelt der bürger-

lichen Schichten, wenn der Dichter zum Träger des Freiheitstraumes wie beim [redacted] auch hier einen Sprößling der Adelskaste wählte. Starke Persönlichkeiten, die mit ungestümer Kraft im Vortrupp kämpfen, liebte das Bürgertum und es betraute gerade sie mit der Führerschaft im Kampfe für neue Rechtszustände. Waren aber dann die zu überwindenden Mächte noch zu stark, scheiterte das Wollen der stürmischen Führer in den Verstrickungen des grauen Alltags — dann verfehlte die breite Menge nicht, sich rechtzeitig der Gefahr zu entziehen. Während der tapfere Held mit dem stolzen Freiheitsbekenntnis auf den Lippen den Opfertod erlitt, suchte die tatenlose Masse stille Schlupfwinkel auf, um dort höchstens ganz heimlich der einst auf dem Markte gefeierten Ideale zu gedenken.

Der universelle Geist Goethes schuf mit „Egmont" die große Tragik des Helden, der voll ungebändigter Lebensfreude im heißen Drang höchsten Zielen zustrebt und der Abgründe nicht achtet, die ihn schließlich verschlingen. Egmont vertraut nicht etwa einer um ihn gescharten Macht, sondern nur seiner sieghaften Natur, die auf einem grenzenlosen Selbstvertrauen beruht und die wie ein Magnet anziehend wirkt. Keine Gefahr schreckt ihn, und in fast völliger Selbstverblendung schreitet er leuchtenden Auges der eigenen Vernichtung zu. Weder die Mahnung des ihm allzeit getreuen Oranien noch die düstere Gestalt des Alba sind ihm Warnungssignale. Er lebt und wirkt nur im Zuvertrauen auf die eigene Kraft. Mutig schlägt er sich überall durch, um der Freiheit eine Gasse zu bahnen, bis schließlich die spitzfindig geknüpften Netze der Staatsraison ihn zu Falle bringen. — Das Schicksal des Helden wird jedem schon bei dessen ersten Auftreten klar und jeder erwartet von der weiteren Aufführung, daß ihm nun der Kampf gegen dieses zwingende Ende veranschaulicht wird. Hier tritt für den kritischen Beobachter die Schwäche des Dramas hervor, denn Goethe läßt seinen Helden widerstandslos dem Untergange zueilen. Der jugendstolze, frohe Geist soll Sieger auch da bleiben, wo größtes Mißtrauen kluge Pflicht und rettende Kraft der Selbsterhaltung wäre.

Eine Frohnatur wie Egmont läßt sich auch durch herrschende Sittengesetze nicht in seine Herzenssache hineinpfuschen. In seine im Kampf bewährten muskelstarken Arme schmiegt sich sanft sein Klärchen. Voll reinstem Glücksempfinden schlagen in stiller Klause zwei Herzen gegeneinander, um trotz des draußen tosenden Streites ein Liebeslied freudigster Lebensbejahung zu formen. Sein Mädchen, unbelastet von irgend welcher Kulturtünche, wird in ihrem tiefsten Wesen nicht nur von der Liebe zu dem herrlichen Menschen erfaßt, sie wagt es auch, auf den Straßen zur offenen Rebellion aufzurufen, als die bedächtige und ängstliche Menge den sonst gefeierten Helden im Stich läßt. Klärchen ist entflammt zu edlem, selbstlosem Tun durch Egmonts Art stark und frei einherzuschreiten. Verhaßt war diese stolze Art dafür besonders dem finsteren Alba, dessen Sohn aber ward sie dafür zu leuchtendstem Vorbild. Offenbar lag es in Goethes Absicht, in dem Helden des Dramas ein Vorbild für alle die zu schaffen, denen es zum inneren Gebot wird, mit eigener Art sich in die Welt zu stellen und an ihrem Ausbau zu wirken. Bekennermut und Lebensbejahung sollen Kräfte spenden und wirken auch in trübsten Tagen des Weltkreisens. Wer nur in satten Stunden sich zum Dasein bekennt, wird nicht bereit sein, sein Leben in die Schanze zu schlagen, wenn es gilt, höchstem Kulturwollen zu dienen.

Das Egmont-Motiv hat auch einem Großen der Tonkunst, Beethoven, zum Vorwurf erhebender Musik gedient. Wer einer Aufführung beigewohnt hat, in dem die beiden überragenden Geister auf ihn einwirkten, der wird voll tiefer Ergriffenheit nach dem Verlöschen des Oelflämmchens auf der Bühne und dem Abrinnen der Töne in sich klingen fühlen die stolzen Bekennerworte Egmonts:

Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig,
Wie ich euch ein Beispiel gebe!

Der selbstbewusste Beethoven.

Bei Velhagen und Klasing erschienen eben 2 Bände, „Charakterbilder großer Tonmeister". Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen für junge und alte Musikfreunde, dargestellt von Wilh. Meyer, unserem wohlbekannten Kritiker der Westfälischen Neuesten Nachrichten, (General-Anzeiger). Dem 2. Band, der demnächst noch durch 2 weitere vervollständigt werden wird, entnehmen wir die folgende Schilderung.

Beethoven traf mit Goethe, den er hochverehrte, in Teplitz zusammen. Auch die Kaiserin und mehrere österreichische Erzherzöge waren dort, und Goethe erhielt viel Auszeichnung von ihnen, und besonders war's — wie Bettina von Arnim erzählt — seinem Herzen keine geringe Angelegenheit, der Kaiserin seine Devotion zu bezeigen; er deutete dies mit feierlich bescheidenen Ausdrücken dem Beethoven an. „Ei was," sagte der, „so müßt Ihr's nicht machen, da macht Ihr nichts Gutes, Ihr müßt Ihnen tüchtig an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr. Da ist keine Prinzeß, die den Tasso länger anerkennt, als der Schuh der Eitelkeit sie drückt; ich hab's ihnen anders gemacht. Da ich dem Herzog R. Unterricht geben sollte, ließ er mich im Vorzimmer warten, ich habe ihm dafür tüchtig die Finger auseinandergerenkt. Wie er mich fragte, warum ich so ungeduldig sei, sagte ich: ich habe meine Zeit im Vorzimmer verloren, ich könne nun mit Geduld keine mehr verbringen. Er ließ mich nachher nicht mehr warten, ja, ich hätt's ihm auch bewiesen, das dies eine Albernheit ist, die ihre Viehigkeit nur an den Tag legt. Ich sagte ihm: „Einen Orden können Sie einem wohl anhängen, aber darum sei man nicht um das Geringste besser; einen Hofrat, einen Geheimrat können sie wohl machen, aber keinen Goethe, keinen Beethoven, also das, was sie nicht machen können, und was sie selber noch lange nicht sind, davor müssen sie Respekt haben lernen, das ist ihnen gesund." — Indem kam auf dem Spaziergang mit dem ganzen Hofstaat die Kaiserin und die Herzöge Ihnen entgegen. Nun sagte Beethoven: „Bleibt nur in meinem Arme hängen, sie müssen uns Platz machen, wir nicht."— Goethe war nicht der Meinung, und ihm wurde die Sache unangenehm: er machte sich aus Beethovens Arm los und stellte sich mit abgezogenem Hute an die Seite, während Beethoven mit unterschlagenen Armen mitten zwischen den Herzögen durchging und nur den Hut ein wenig rückte, während diese sich von beiden Seiten teilten, um ihm Platz zu machen, und ihn alle freundlich grüßten. Jenseits blieb er stehen und wartete auf Goethe, der mit tiefen Verbeugungen sie hatte an sich vorbeigelassen. Nun sagte er: „Auf Euch habe ich gewartet, weil ich Euch ehre und achte, wie Ihr es verdient, aber jenen habt Ihr zu viel Ehre angetan."

INDIVIDUELLE ANPASSUNG UND ANFERTIGUNG VON

AUGENGLÄSERN

FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK

OPTIKER HENNE

OBERNSTRASSE 32 ·· EINGANG AN DER KATHOLISCHEN KIRCHE

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonntag 11. April	7	**Der verliebte Herzog**
Montag 12. April	7 Freie V.B.	**Aida**
Dienstag 13. April	6½ A	Gastspiel Hagemann **Faust**
Mittwoch 14. April	7	**Fidelio**
Donnerstag 15. April	7 B	**Der verliebte Herzog**
Freitag 16. April	7 C	**Scheiterhaufen**
Sonnabend 17. April	7	**Der Kaufmann von Venedig**
Sonntag 18. April	11½	**Matinée** Vorlesung der ‚Antigone' in der Uebersetzung des Prof. Dr. Amelung, Berlin, durch d. Verfasser, unter Mitwirkung d. Musikdir. Hallwachs, Kassel.
	7	**Der verl. Herzog**
Montag 19. April	7	**Alt-Heidelberg**
Dienstag 20. April	7	**Tosca**
Mittwoch 21. April	7 A	**Scheiterhaufen**
Donnerstag 22. April	7	**Tosca**
Freitag 23. April	7½	**Abonnements-Konzert**
Sonnabend 24. April		**Geschlossen**
Sonntag 25. April	7	**Peer Gynt**

OPTIKER HENNE
OBERNSTRASSE 52
Individuelle Anpassung von
AUGENGLÄSERN

W. GIEBE · BIELEFELD
OBERNSTRASSE 20
FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR
HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

H. BRINKMANN

KUNSTHANDLUNG
BIELEFELD + ROHRTEICHSTR. FERNRUF 2063
GEMÄLDE + MOD. GRAPHIK + KUNSTGEWERBE
WERKSTÄTTE FÜR BILDEREINRAHMUNG

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld
Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher. Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke
Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

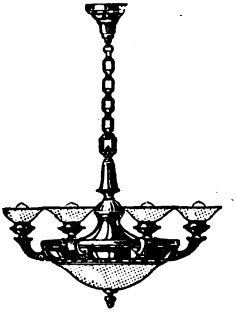
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Parfümerie

Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26

gegenüber dem Stadt-Theater

Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage

Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl
modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener
schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

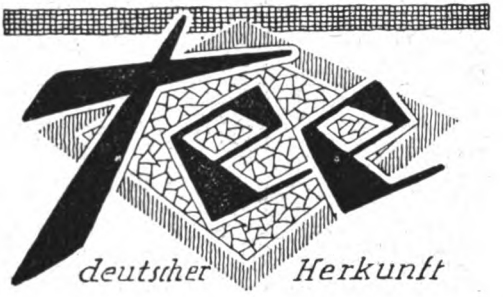
GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

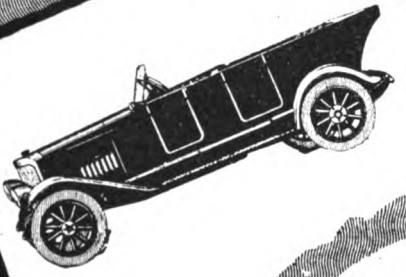
Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

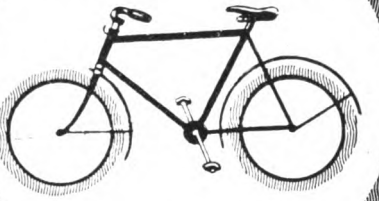
Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Dürkopp



Leichte Kettenlose



Fahrräder

FR. TATULA

MOTORWAGEN
FAHRRÄDER

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST
BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1345

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**

Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung,
Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

2. APRILHEFT 1920

Zum 7. Abonnementskonzert am 23. April

von Prof. W. Lamping.

Das Programm für das 7. Abonnementskonzert enthält außer Webers Euryanthe-Ouvertüre zwei symphonische Werke: Brahms' C-moll Symphonie und Rich. Strauß' Don Juan, jenes Beethovensche, dieses Liszt-Wagnersche Wege wandelnd. Es ist bei Brahms nicht nur das Bekenntnis zur symphonischen Form Beethovens, auch der Gedanken- und Stimmungskreis seiner Symphonie gemahnt an Beethovens C-moll und in noch höherem Grade an die 9. Symphonie. Ausgang und Ziel ist das gleiche, aber der Weg, den Brahms einschlägt, ist ein anderer, und das, was er zu sagen hat, sagt er in seiner eigenen Sprache.

Brahms' symphonisches Erstlingswerk ist auch sein stärkstes. Als der Meister es schuf, stand er auf der vollen Höhe seiner Schaffenskraft. Auf allen rein musikalischen Gebieten hatte er sich mit höchstem Erfolge betätigt. An zahlreichen Kammermusikwerken, den Serenaden, dem Schicksalslied, dem deutschen Requiem war Schumann's prophetisches Urteil in Erfüllung gegangen, dann erst wagte er, seine Hand nach dem kostbarsten Kranze auszustrecken. Wie anders, als die Romantiker! Wie anders auch, als Rich. Strauß, der schon mit der Symphonie fertig war, als er mit 24 Jahren als erste seiner symphonischen Dichtungen den Don Juan schrieb. Als Programm-Dichtung liegen dem Werke die folgenden Verse aus Nic. Lenau's Don Juan zu Grunde:

I.

Don Juan (zu Diego):

Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht ich durchziehn: im Sturme des Genusses,
Am Mund der letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht' ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor Jede,
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

II.

Don Juan (zu Diego):

Ich fliehe Ueberdruß und Lustermattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die Einzle kränkend, schwärm' ich für die Gattung.
Der Odem einer Frau, heut' Frühlingsduft,
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandre
Im weiten Kreis der schönen Frauen,
Ist meine Lieb zu jeder eine andre;

Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen,
Ja, Leidenschaft ist immer nur die neue;
Sie läßt sich nicht von der zu jener bringen,
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen,
Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
So ist es auch die Lieb, der sie gefällt.
Hinaus und immer fort nach neuen Siegen,
So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!

III.

Don Juan (zu Marcello):
Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt und Stille ist geblieben.
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;
Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, den ich verachtet,
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
Und plötzlich war die Welt mir wüst, umnachtet;
Vielleicht auch nicht; — der Brennstoff ist verzehrt,
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.

Ueber Programm-Musik läßt sich streiten. Voraussetzung für ihre Lebensfähigkeit ist, daß sie so viel eigene Kraft besitzt, auch ohne das Programm im allgemeinen verständlich zu sein und zu packen. Das ist zweifellos bei Strauß' Don Juan in ganz besonderem Maße der Fall. Wäre nicht der rein musikalisch unverständliche, wie in Asche zusammenfallende Schluß, so könnnte man das Programm entbehren.

Ibsens „Peer Gynt".

von Paul Lindner.

Eine heruntergekommene Bauernfamilie. Der Vater hat sein Gut verschleudert und vertrunken. Er war ein krankhafter, in seiner Schwäche dem Trunke ergebener Prahlhans. Die Mutter ist eine Frau ohne starken Ordnungssinn, ohne starke schaffende Kraft. Sie vermag nicht mit kräftigem Griff dem Manne das Steuer aus der Hand zu nehmen. So kommt auch sie herunter. Sie verzigeunert. Aber sie hat ein überquellendes Fantasieleben. Sitzt sie mit ihrem Söhnchen in der ärmlichen Bauernstube, so wird der Stuhl zum Schlitten, der Schemel zum stolzen Pferd „Grane", der Fußboden zu spiegelndem Eis. Dann vergißt sie Armut und Welt und den herumlumpenden Mann und ist glücklich.

Der Sohn beider ist Peer Gynt. Normalerweise kann man nicht erwarten, daß er ein Held sei. Das ist er auch nicht. Er ist ein Halber. Ibsens dramatisches Gedicht ist die Tragödie des Halbmenschen wie Goethes „Faust" die des Vollmenschen ist. Strebt unsere klassische Kunst des XVIII. Jahrhunderts „zum Ganzen", so sieht der Wirklichkeitssinn des XIX. Jahrhunderts überall die Halbheit, das Allzumenschliche; sagt überlegen: Sind wir nicht allzumal Menschen.

Peer ist ein Halber. Glänzende Fähigkeiten — wenig Wollen; starke Körperkraft — wenig Mut; geschickt und praktisch — keine Ausdauer; heiße Sinne — keine Treue.

Die Mädchen mögen ihn im Grunde gern. Ein hübscher Bursch, beweglicheren Geistes als die anderen Bauernburschen, der, wenn er in Stimmung gerät, so bezaubernd lügen kann, ist er eben anders als die andern. Aber heiraten — — — —

Peer kommt auf die Hochzeit einer, die er vielleicht hätte haben können. Aber die Zigeunerwirtschaft bei Gynts schreckt sie, sie nimmt einen zukunftssicheren Troddel.

Peer erscheint. Die Gäste ziehen sich scheu von ihm zurück, hat er doch kein hochzeitlich Gewand an und spricht man doch soviel von ihm. Er sieht Solvejg unter den Gästen, die Tochter eines Frommen, Zugewanderten, selber eine Fromme. Sie mag den schmucken Burschen leiden. Aber als sie hört, er ist ein Gynt, da wagt sie nicht mit ihm zu tanzen. Jedoch die Liebe zu ihm ist in ihr erwacht, stark und groß, und die bleibt ihr Leben durch.

Die Bauernburschen wollen ihren Spaß mit Peer haben. Sie nötigen ihn zu trinken. Und er trinkt, nicht wie ein Trinker, der den Branntwein nötig hat, um erst einmal er selber zu werden, sein geschwächtes Ichgefühl auf eine erträgliche Stufe zu steigern, sondern wie einer, auf den Alkohol wie Morphium wirkt: befreiend, entlastend, beschwingend. Der Trunk, der Zorn, der Schmerz über die Zurückweisung, die er bei Solvejg erfährt, treiben ihn zu einer sinnlosen Tat: Er entführt die Braut vom Hochzeitsfest ins Gebirge.

Als er zur Wirklichkeit erwacht, das Mädchen vor sich sieht in der Bergöde, da gibt es für ihn nur eine Wahl: Die Ehre des Weibes retten, sie heiraten und nicht mehr er selbst sein: oder das Mädchen lassen und die Folgen tragen. Er läßt die Törin und trägt die Folgen.

Diese Handlung ist wichtig: Es ist das erste Mal, daß er eine ganze Tat tut. Hier zeigt er sich stark. Hier leuchtet zum ersten Mal die tragische Idee des Stückes durch. Die Wirkung der Tat zeigt sich bald nach einer Reihe von tollen Abenteuern: Er baut sich eine Hütte im Walde, nachdenklich mit sich selber abrechnend und innerlich frei geworden durch die Arbeit.

Und nun kommt Solvejg, getrieben von sieghafter Liebe. Er führt sie in die Hütte:

„Mein Königskind! — Jetzt ist's gefunden und gewonnen!"

Schnell will er Holz suchen, um ein wärmendes Feuer zu entflammen für sein Königskind, da tritt sein Leben vor ihn, wie er es gelebt hat und wie er es doch wieder leben wird. Er ist nicht rein genug, die lautere Liebe des süßen Mädchens zu empfangen. Er ruft ihr zu: Warte! Ich habe erst noch eine harte Arbeit zu tun. Ich komme zu dir — auf Umwegen. Und geht.

Das ist des zweite Mal, daß er eine ganze Tat tut. Auch hier zeigt sich alsbald die Wirkung der Tat: Er findet seine Mutter sterbend und in wundervoller Freiheit spielt er mit seiner Mutter das Lieblingsspiel, das sie einst mit ihrem kleinen Jungen gespielt hat. Und vergoldet ihre letzten Minuten. Und versöhnt die Arme, die nichts in der Welt gehabt hat als ihren Jungen.

Und nun wird die tragische Idee des Stückes klar: Die Mutter tot; Solvejgs unwürdig; im Lande verhaßt. Was bleibt ihm als die Fremde?

Aber er läßt sein Herz, das grundgute Peerherz zu Hause, seinen Glauben. Er muß erst noch lernen, daß der Mensch nichts ist ohne Glauben.

„Etwas muß er sein eigen nennen
Oder der Mensch wird morden und brennen."

Er geht nach Amerika, verdient Geld, tut böse Taten und versucht sie dann wieder auszugleichen durch gute: Verkauft Götzenbilder nach China und unterstützt darauf christliche Missionen. Aber alles ist nur Halbes. Einen Glauben hat er noch nicht gefunden.

So treffen wir ihn wieder in Marokko. Er ist immer der alte Peer, der die tollsten Abenteuer erlebt. Aber sein Herz ist leer.

Der letzte Akt führt ihn zur Heimat zurück, den alten Peer ins Kinderland. Er ist an der Grenze des Lebens, — was für eines Lebens! Schiffbrüchig wird er ans Land getrieben. Er hat den Tod oft gefürchtet, nun tritt er an ihn heran. Soll das der Mühe ganzer Lohn sein, daß er am Ende eingeht wie ein Tier in einem Winkel im Walde? Der künstlerische Glaube Ibsens, sein dichterisches Prophetentum, das ja eben da ursächliche Zusammenhänge erkennt, wo der gemeine Mensch nur Zufälligkeiten sieht, läßt das nicht zu: Er kommt vor seine alte Waldhütte und daraus tritt ihm hochgealtert, gütig und rein Solvejg entgegen. Sie hat Seiner gewartet.

Es ist Pfingsten. Sie zieht ihn hinan. Sie gibt ihm den Glauben. Sie erlöst ihn. —

Die Gestalt des Peer Gynt ist ein Märchenmotiv. Das muß man immer vor Augen haben, wenn man die vielen Märchenzüge, die der Dichter in sein Drama verwoben hat, verstehen will. Sie alle begriffsgemäß ausdenken zu wollen, wäre ein verfehltes Beginnen. Möglich wäre es, aber die künstlerische Wirkung ginge darüber verloren. Sind wir Kinder des XIX. Jahrhunderts denn so „vernaturwissenschaftelt", daß wir kein Märchen mehr erleben mögen? Was hat man an dem Rautendelein aus Hauptmanns „Versunkener Glocke" gedeutelt, genügt es nicht, das süße Märchen zu erleben? Wem fiele es ein, die Wasserjungfrauen aus dem Nibelungenlied begrifflich deuten zu wollen? Man glaubt sie, so muß man auch die nordischen Märchenfiguren, den großen Krummen, die Trolle, den geheimnisvollen Passagier, den Knopfgießer glauben. Sie alle haben

mehr Ähnlichkeit mit dem Nachtmahr, dem Nickelmann, dem Waldschrat als mit dem Rautendelein. Sie sind ja aber auch nicht Beseelungen des anmutigen deutschen Mittelgebirges, sondern der wilden, großartig-, furchtbaren Natur des nordischen Gletschergebirges mit seinen Schroffen, seinen Klüften, seinen Moränen, seinen Lawinenstürzen. Wenn mam sie erlebt, dann begreift man sie. Muß denn alles einen Namen haben, einen Begriff, einen Denkinhalt?

Peer Gynt wurde allgemein als eine satirische Darstellung des norwegischen Nationalcharakters aufgefaßt. Selbst Ibsenkenner wie Georg Brandes und Roman Woerner sind diesem Irrtum verfallen. Es ist ein logischer Irrtum. Hätte Ibsen diese Absicht gehabt, so hätte sein Peer erblich nicht so stark belastet sein dürfen. Seine Eltern hätten dann norwegische Normalmenschen sein müssen. Nein, Peer Gynt ist die allgemein menschliche Tragödie der Halbheit, der auf ein kleineres Maß abgegrenzte Faust des XIX. Jahrhunderts, gekleidet in ein norwegisches Gewand und umkleidet mit der ganzen Poesie des großen Norwegers.

Das Werk des alten Theaterkenners Ibsen ist von außerordentlicher dramatischer Wirkung, sowohl durch seine tragischen, wie seine komischen Akzente. Aber es stellt an die Spielleitung Anforderungen, gegen die der Walkürenritt und die Rheintöchterszene ein Kinderspiel sind. Da kann eben nur starke Stilisierung durch die Regie und williges Mitgehen durch die Zuschauer helfen. Dann wird die Wirkung nicht ausbleiben.

Der Blücher der Poesie.

Ein erneuter Aufruf

von Fritz Ebers.

In einem dunklen niedrigen Zimmer der Amtswohnung des Zuchtmeisters zu Detmold dessen einziges Fenster auf einen hochummauerten Hof blickte, lag ein zehnjähriger Bengel auf den blankgescheuerten Dielen und spielte mit Vietsbohnen, die ihm als Soldaten dienten. Er dirigierte und kommandierte die armseligen Hülsenfrüchte, als wäre er ein alter Wachtmeister aus der Zeit des alten Fritzen. Plötzlich trat seine Mutter ein, eine kleine rundliche lustige Frau mit breiten zerarbeiteten Händen und rotem, ein wenig aufgedunsenem Gesicht. Sie polterte mit ihren Holzschuhen ahnungslos zwischen Christians Soldaten, der ganz ängstlich aufschrie: „Mutter, stoß nicht an meinen Napoleon, um Gottes Willen, ich kanns nicht leiden!“ Und die gute Frau hüpfte ungeschickt und verdutzt aus dem Bohnenkreis heraus und sagte: „Sui man getraust, muin leuwen Christian, ick du em nischt!“

1813. — — — Zwei Jahre sind seitdem ins Land. Vor einer mächtigen Hoftüre zu Detmold, genau gesagt war es das Hoftor des Hauses Bachstraße 27, stand ein halbwüchsiger Bursche, klein und schmächtig, nur mit einem selten großen Schädel auf den herabhängenden Schultern und schnitzte in die hölzernen Pfosten: „C. D. GRABBE, ein. Christian Dietrich hatte Herbstferien. Um 9 Uhr wollte er sich mit seinen gleichaltrigen Kameraden vor den Toren zum Soldatenspielen treffen. Durch die Krumme Straße mit ihren reizenden Giebelhäusern wanderte der Knabe, den Wall entlang, hinters Tor, dorthin, wo sein Vater einen kleinen Obstgarten angekauft hatte, den still und lieblich der Knochenbach besäumte. Erst 12 Jahre alt war der junge Grabbe und von der Rolle, die dieser harmlose Flecken Erde in seiner Entwicklungsgeschichte spielen sollte, konnte er noch nichts ahnen. „Die Gartenscholle, wo sein Vater grub“ und der größte Teil seines Gothland entstand, war ihm heute noch ein Ort, wie jeder andere. Oben an der waldigen Lehne des Büchelberges erwarteten ihn seine Schulgefährten mit Knitteln, Fahnen und Säbeln und nach einer Einteilung in Freund und Feind begann die Schlacht. Wenn wir die starkvergifteten, ab und zu aber noch wunderbar glühenden Strahlen der Grabbe'schen Dichtersonne, „die Hermannschlacht,“ verglimmen sehen, können wir uns ein Bild davon machen, wie er schon damals seine Befreiungskriege führte. Heinrich Heine erzählt, daß Grabbe seiner schmalen Figur wegen immer gern den Varus spielte und so entnehmen wir seinem Schwanengesang eine kurze Szene, wie sie die Detmolder Jugend unter Grabbes strategischer Oberleitung vielleicht einmal gespielt hat:

Grabbe-Varus: Heut sind wir im Vorteil, weil wir im Tal mit dem Feinde auf gleichem Grund und Boden stehen. — Speerträger brecht vor, ihr leichten Truppen und ihr Prinzipes entfaltet Euch zu beiden Seiten, Triarier seid die Nachhut. — Wir wollen nach Süden zu hinausmarschieren.

Schüler-Legionär: (für sich) Weil wir müssen.

Varus: Wehe dem, der uns hindert! (Die Legion, alias die Detmolder Jugendwehr, bricht in der befohlenen Ordnung aus dem Lager und die Deutschen müssen weichen.)

Varus: So, Euch fehlte nur der Schickliche, jetzt habt Ihr Euch entfaltet, ein Adlergefieder!

Moritz Petri-Hermann: Daran soll in diesen Tälern schon gerupft werden.

Varus: Neunzehnte! verdien Dir einen neuen Adler! Stoßt Hermanns Beikläffer zu Boden. Setzen wir uns in Detmold fest.

Hermann: Ergib Dich, Du sollst gut behandelt werden!

Varus: Danke! Ich behandle mich lieber selbst! (Er stürzt sich in sein Schwert)

Und der kleine Grabbe-Varus stürzte sich unter dem Jubel seiner Schul- und Kampfgenossen neben seinen hölzernen Säbel, auf die grünen Matten der Dörenschlucht. Dann zog der kleine Haufe vor ein altes Gasthaus, um sich nach dem heissen Kampf durch ein Glas Limonade zu stärken. Christian Dietrich nur, großmäulig, wie er einmal war, bestellte sich einen Schnaps. Am Nebentisch saß sein Lehrer Falkmann, derselbe, der an Grabbes Aufsätzen das Shakespear'sche und Calderon'sche gerühmt. Heute zwar mußte er den Knaben ob seines Alkoholgenusses rügen, aber Grabbe jun. sprang von seinem Stuhle auf, bestellte drei neue Gläser, trat an Falkmanns Tisch und rief, auf das in Minden erschienene Sonntagsblatt deutend, welches gerade von Napoleons Rückzug über die Beresina berichtete: „Mein erstes wäre, wenn ich Kaiser würde, ich schlösse mit Rußland ein ewiges Bündnis, um Europa vor einem Weltenbrand zu bewahren!" Riefs, trank die inzwischen gebrachten drei Schnäpse auf einen Sitz aus, warf das Geld auf den Tisch und tollte mit seiner jungen Kriegerschar aus dem Gastzimmer.

Seinen Neigungen nach, hatte Grabbe zwischen drei Berufen zu wählen. Der erste war der eines Schauspielers. Seine Hoffnung, ein zweiter Talma, Iffland oder gar Schröder zu werden, zerbrach an seinem kläglichen Aussehen und dem fürchterlichen Deutsch, daß der Lippesche Dichter sprach. Auch sein zweiter Traum, Alexander den Großen und Napoleon, im Kriegführen zu übertreffen, erfüllte sich nicht, da sein bedenklicher Gesundheitszustand, ein soldatisches Leben unmöglich machte. Seine dritte Sehnsucht, der er etwas näher rückte, war das Studium der Geschichte.

Die hochweisen Richter über die deutsche Literatur haben es sich angewöhnt, dem armen Grabbe jede Tugend und jedwedes Können abzusprechen. Sie faseln von Ueberschätzung, Indisziplin und dem bon mot des guten Ben Akiba: „Es war schon alles einmal da", Wer Grabbes Hohenstaufen-Dramen, seinen Napoleon und seinen Hannibal einmal las, wird zum mindesten die Schlachtenpläne bewundern müssen, die der Dichter, abseits aller Tatsachen, entwirft. Er wird mit Staunen die Kommandos hören, die seine Helden so klar und deutlich an ihre Unterführer weitergeben. Man lese die Szenen von Ligny, Wawre und Belle-Alliance in seinem Drama Napoleon. Entbehren sie auch teilweise der Möglichkeit einer dramatischen Darstellung, denn welcher Regisseur könnte so naiven Bühnenanweisungen, wie „Die Zwölfpfünder werden abgefeuert!" oder gar „Eine Kanonenkugel reißt ihm den Leib auf" folgen. Wir haben aber beim Lesen das Gefühl, so kann und so muß es gewesen sein! Da kommandiert Grabbe wie ein Generalstabschef darauf los. Befehl und Ausführung sind oft eins. Schwadronen rasen heran und verschwinden, Regimenter stürmen und sinken nieder. Die Artillerie fährt auf und wird in die Flucht geschlagen. Nur ein Stratege kann solche Umgehungen und Schlachtenlinie ersinnen und Immermann übertreibt nicht, wenn er nach der Lektüre dieses Napoleon in die Worte ausbrach: „Der Blücher der Poesie."

Grabbe lebte damals am Ende der 20er Jahre wie wir heute, im Zeichen der Revolution, in einer Wandlung und Umwälzung der Ideen auf allen Gebieten des Lebens, und diese Umwertung der Dinge mußte seiner Meinung nach, gleichsam der Völkerwanderung, zum Kriege führen. Das Säbelrasseln an der Grenze

bestärkte ihn in seinem Glauben. Er selbst wollte den bevorstehenden Krieg mitmachen, wozu ihm auch sein Arzt dringend riet. „Führe ich Krieg, so täusche ich den Feind durch eine Armee abseits und gehe ihm mit der Rechten auf den Hals!" schrieb er. In diesen Tagen fieberhafter Erregung, in Erwartung der Dinge, die da kommen werden, saß Christian in Detmold am Schreibtische und dirigierte unter Aktenstaub von Alimenten- und Strafprozessen seine Bataillone, Regimenter und Armeen mit dem Hochgefühle eines wirklichen Schlachtenlenkers. Er sandte das Manuskript des Napoleon an seinen Verleger mit den Worten: „Der Krieg drängt — zum Glück roch ich die Zeit" und wartete nun wie Napoleon auf Elba auf den Moment, da ihm der Krieg eine hohe Stelle in seinem wüsten Getriebe anweisen möchte. Dieser Moment kam niemals und Grabbe blieb nur der Blücher der Poesie. „Gäb's nur Krieg, gesund wäre ich, doch nun muß ich ihn machen in Tragödien!" schrieb er resigniert.

Deutschland, dem ein Witzbold vom Range des Aristophanes nachrühmt, in ihm wohne die schöngeistigste Nation der Welt, dasselbe Volk, das seinen Geist aus dem Schatz verschlissener Leihbibliotheken schöpft, hat trotzdem seinen Kleist verhungern lassen, obgleich er, gleich Grabbe, vaterländisch gesinnt war bis in die Knochen. In Grabbes Napoleon steht zu lesen, als ein Freiwilliger einen anderen mit „Herr Regierungsrat" anspricht: „Zum Geier mit dem Regierungsrat! Wer denkt an Titel und Rang, wenn der Korse mit seinen Horden hereinbricht, um Preußens und Deutschlands Ehre zu zertreten. Ich bin Freiwilliger und Gemeiner wie Du!" Und die Worte, die sein Don Juan spricht, möge jetzt jeder besonders beherzigen:

O, kein Donner an
dem Himmel und kein Laut auf Erden, quöll
er auch von schönster, süßester Lippe, gleicht
an Macht dem Worte: Vaterland!

— — — Fünf stürmische Sommer sind dahingegangen, als ich zusammen mit Herbert Eulenberg in ein Horn stieß, das die guten Düsseldorfer zur Errichtung eines Grabbe-Denkmals begeistern sollte. Ein Grabbe-Potpourri, das aus einem Schattenbild, einem Vortrage Eulenbergs und dem Lustspiele „Scherz, Ironie, Satyre und tiefere Bedeutung" bestand, war das Mittel, mit dem wir ein literatisch angehauchtes Publikum zum Besuche des Düsseldorfer Lustspielhauses verleitet hatten. Ob die oder der es damals bereut haben, ich weiß es nicht. Das pekuniäre Erträgnis war jedenfalls nicht erheblich. Doch haben sich im Laufe der Zeit 1500 Mk. angefunden, die zwar nicht für einen noch so bescheidenen Denkstein ausreichen, aber die Hoffnung in uns gefestigt haben, daß wir bald in dem Düsseldorfer Hofgarten unter träumenden Linden auf dem Napoleonsberg oder in Detmold an der Dörenschlucht alljährlich an Grabbes Geburtstage zu seinem Denkmal wallfahren können. Wenn in dieser oder jener Stadt irgendwo ein Mensch lebt, der Grabbe so liebt, wie wir, er nehme eine Postanweisung und sende dem Schaffhausenschen Bankverein zu Düsseldorf ein Scherflein für die Grabbeherme.

Bielefelder Erinnerungen

von Max Grube.

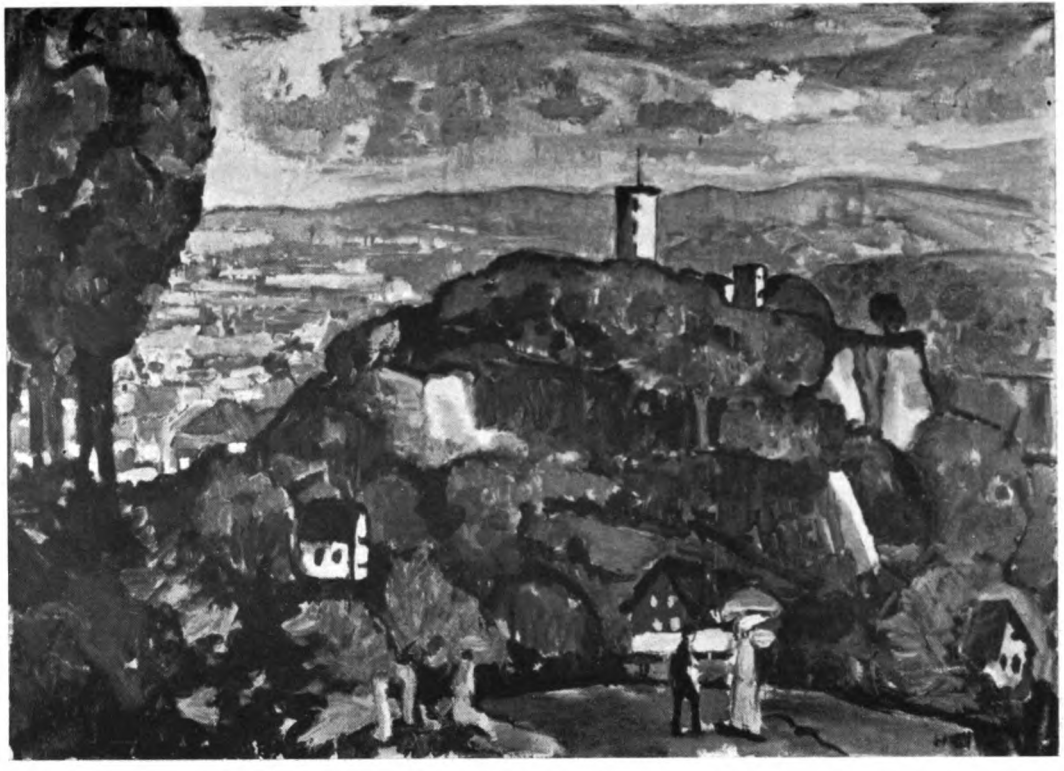
Ob es eitel Gold ist, was ich in meinen beiden dicken Erinnerungsbänden*) als Lesefutter ausgestreut habe, weiß ich nicht, möchte auch kaum wagen, es zu behaupten; was jedoch in unterschiedlichen Fächern meines Gedächtnisses noch aufgespeichert liegt, ist sicher nur Scheidemünze. Die klappert da für mich zuweilen ganz lustig.

Ob auch für andere?

Wollen's mal versuchen!

Ich ziehe also die Schublade „Bielefeld" auf, weil es die Schriftleitung dieser Blätter wünscht; wenn jedoch, was da herausfällt, wie ein kleiner literarischer Fettfleck auf diesen, sehr ernstem Streben gewidmeten, Seiten wirken sollte, so weise ich, wie einst der Herr Major von Walter seinem Herrn Vater, der obbemeldeten Schriftleitung feierlich die größere, gräßlichere Hälfte der Schuld zu.

*) Jugenderinnerungen eines „Glückskindes" u. „Am Hofe der Kunst". (Anmerk d. Schriftl.)

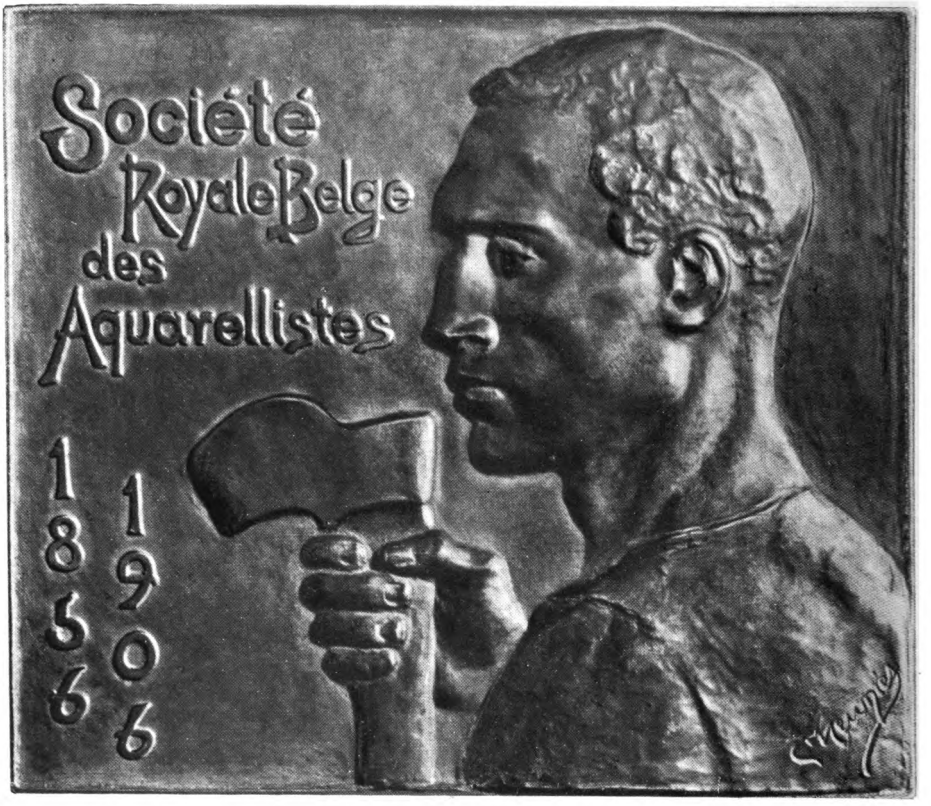


HERMANN STENNER:
(Besitz des Herrn P. Geist)

BIELEFELD MIT SPARENBURG

VICTOR TUXHORN, LITHOGRAPHIE NIEDERNSTRASSE IM FAHNENSCHMUCK

F. HODLER
(Besitz des Herrn Bitter)



C. MEUNIER
(Besitz W. H.-Harnisch)

Es sind rund 44 Jahre her, daß Bielefeld zum ersten Male vor mir auftauchte. Ich hatte damals das Recht, mich Detmolder Hofschauspieler zu nennen, denn ich hatte mich dem Direktor Paul Borsdorff verschrieben, der im Sommer Pyrmont, im Winter die Stadttheater Osnabrück und Münster, dann aber das Detmolder Hoftheater mit dramatischer Ware zu versehen hatte.

Aber der Glanz eines Hofschauspielertituls sollte mich damals noch nicht umleuchten. Der Bundesstaat Lippe-Detmold hatte das Ableben seines Oberhauptes zu beklagen und die Pforten des Hoftheaters wurden wegen Landestrauer geschlossen, was unserer Leitung das Recht gab, ihre Mimen ohne weiteres zu entlassen. Das wurde uns in Münster am 31. Dezember 1875 mitgeteilt, es war also eine sehr vergnügliche Sylvesterfeier, die wir begingen, und das neue Jahr fing gut an.

Beim Theater kommt es jedoch bekanntlich immer anders, als man denkt, und zuweilen gibt es auch erfreuliche Ueberraschungen. Kurz darauf erfuhren wir, daß es der Direktion gelungen sei, die Erlaubnis zu erhalten, auf 6 Wochen nach Bielefeld zu übersiedeln. Man mag sich vorstellen, welch angenehmen Klang der Name Bielefeld für mich behalten hat.

Das Schrecklichste für den Histrionen, der in einer kleineren Stadt — und das war Bielefeld zu jener Zeit — eintrifft, ist das Wohnungsuchen. Dieses von Haus-zu-Haus-wandern und den mit unverhohlenem Mißtrauen prüfenden Blicken der Vermieter ausgesetzt sein, die ergründen wollen, ob der ein Zimmerlein Begehrende auch zahlungsfähig und — zahlungswillig sei, gehört zu den wenigen unangenehmen Erinnerungen aus meiner Jugendzeit.

Heut wirds wohl besser damit bestellt sein, da der Schauspielerstand sich gehoben hat und größere Achtung und berechtigteres Vertrauen genießt, als dazumal.

Das Aergerlichste war, daß die älteren Kollegen, die auch im Wohnungsuchen mehr Routine besaßen, die besten Behausungen für sich zu ergattern pflegten, und wir Jüngeren froh sein mußten, irgendwo und irgendwie unterzukriechen.

Darum hatten sich drei von uns zusammengetan, um „das prävenire zu spielen" und an einem freien Tage nach Bielefeld auf Wohnungsuche vorauszufahren.

Diese Trias bestand aus Fräulein Julie Neumann, unserer anmutigen, jugendlichen Liebhaberin, einer Wienerin aus sehr gutem Hause — sie wurde später von einem Lord nach England heimgeführt —, aus Herrn von Medem, einem Sprossen des bekannten baltischen Geschlechts, dem blondgelockten, schüchternen Liebhaber, und aus dem Haßhaber des Theaters, denn ich spielte die bösen Kerle. Ich war entsetzlich dämonisch damals. Das hat sich zum Glücke gegeben.

Ueberraschend schnell fanden wir, was wir suchten; man schien wenig Mißtrauen gegen die anrückende Mimenschar zu hegen. Ich sehe mein nettes und sauberes Quartier Ritterstraße 400 noch vor mir, zwei sehr niedrige, aber gemütliche Stübchen, hochvornehm, im ersten Stock gelegen — das Haus hatte keinen zweiten.

Dann speisten wir sehr gut und wohlfeil bei Modersohn, wo wir später noch manchen vergnügten Abend verbrachten; die behaglichen Gaststuben sind hoffentlich noch vorhanden, und ältere Bielefelder werden gewiß dem liebenswürdigen Wirtepaar, das seine Gäste nicht nur als geldbringende Verzehrer ansah, ein dankbares Gedenken bewahrt haben.

Darauf nahm sich Fräulein Neumann ein Zimmer im Hotel, ihre Mittel erlaubten ihr das, und erholte sich von den Anstrengungen der Reise, während Herr von Medem und ich uns Bielefeld besahen, womit wir schnell fertig wurden, und zur Sparenburg hinaufstiegen, die mir als ein ziemlich wüster Trümmerhauf mit großen Bastionen in der Erinnerung geblieben ist. Nachdem wir uns hier an der schönen Aussicht erfreut hatten, wußten wir freilich nicht mehr, womit wir die Zeit bis zu unserem erst nach elf Uhr nachts heimführenden Zuge totschlagen sollten. Wir waren daher erfreut, als wir ein Militärkonzert im Saale der Eintracht angezeigt lasen und suchten unsere Kollegin auf, um sie zu dieser Lustbarkeit, die noch steuerfrei war, abzuholen.

Wir hatten jedoch nicht mit der weiblichen Eitelkeit, noch dazu der einer Wienerin gerechnet. In ihrem Reisemantel könne sie doch nicht den Saal betreten und sie habe unglücklicherweise ihre älteste und schlechteste Bluse an. Wenn wir hingehen wollten, sie stünde unserem Vergnügen nicht im Wege, dann sollten wir sie nur allein lassen. Kein Zureden half.

Da fiel mein Blick auf ein großes Umschlagetuch von feiner Wolle, das die eitele Schöne mitgenommen hatte. Es war schottisch, rot mit etwas grün gewürfelt, — schottisch war in jenen Tagen das modernste —, dazwischen liefen gelbe, seideneingewirkte feine Streifen, es war in der Tat ein sehr schönes Stück.

„Damit mache ich Ihnen einen wundervollen Umhang oder Mantille, Burnus, oder wie Sie's nennen wollen, zurecht, womit Sie den Neid aller Konzertbesucherinnen wachrufen werden!" rief ich aus.

Man muß nämlich wissen, daß mir, wenn ich nicht Schauspieler geworden wäre, eine schöne Laufbahn als Dekorateur geblüht hätte. Wenn ich einige Meter eines weichfallenden Stoffes bekomme, wird man staunen, welch schöne Faltenwürfe ich damit zustande bringe, sei's zu einem Vorhange, sei's zu einem griechischen Mantel, einem antiken oder orientalischen Gewande. Die Elegants der römischen Kaiserzeit hielten sich besondere Sklaven, um ihre Togen kunstreich zu legen; wäre ich solch ein Sklave gewesen, man hätte große Summen für mich gezahlt.

In kurzer Zeit hatte ich denn vermöge dieses meines Talentes und einiger rasch beschaffter Stecknadeln eine Art von Kostüm hervorgezaubert, das — warum soll ich mein Licht unter den Scheffel stellen? — sehr apart, aber wirklich gar nicht übel aussah. Da man dergleichen noch nie gesehen hatte, konnte man es wohl für das Allermodernste halten, und vor allem: es kleidete Fräulein Neumann sehr gut, sie war höchst zufrieden und drängte nun selber zum Aufbruch.

Der Erfolg entsprach unseren Wünschen, wir erregten einiges Aufsehen, aber, wie es schien, kein unliebsames, freuten uns dessen und der Musik, genossen ein vorzüglich schmeckendes braunes Getränk, das man Bier nannte, — jetzt kennt man es nicht mehr —, verzehrten jeder ein Kotelett, von dem ich nur mit Hamlet sagen kann: „Ich werde nimmer seines gleichen sehn", und applaudierten lebhaft, in der Hoffnung, daß uns diese Anerkennung der musikalischen Künstler bei unseren demnächstigen Kunstleistungen doppelt und dreifach wieder eingebracht werden würde.

Da gewahrte ich plötzlich, wie die eifrig klatschenden Händchen von Fräulein Neumann in der Luft zu erstarren schienen und sich langsam auf den Tisch senkten, während ihre Mienen einen seltsam ängstlichen Ausdruck annahmen, so daß ich sie erschrocken fragte, ob sie sich nicht wohl fühlte. Als Antwort zischelte sie mir zu: „Die Nadeln!" — „Was für . . . .?" — „Nun, die Nadeln, mit denen Sie mir das gräßliche Ding zusammengesteckt haben!"

Erst wars wunderschön gewesen, jetzt nannte sie es gräßlich!

„Um's Himmelswillen! Sie haben sich doch nicht auf eine gesetzt?" — „Hören Sie auf, Sie abscheulicher Mensch! Sie fallen ab, Sie haben sie schlecht gesteckt!" — „Wir wollen hinausgehen, ich stecke sie fester!" — „Hinausgehen? Wenn ich jetzt aufstehe, kann ich nur gleich, wie die Fee Cheristam im „Verschwender" sagen: Fall ab, du irdischer Tand! Nicht rühren darf ich mich — ha! da fällt schon wieder eine!" Mäuschenstill muß ich dasitzen und sitzen bleiben, bis der letzte Mensch gegangen ist.

Und so geschah es denn auch, erst als die Kellner begannen, das Gas auszudrehen, raffte Fräulein Neumann mein der Auflösung verfallenes Kunstwerk zusammen, und nur mit Mühe erreichten wir im Dauerlauf den Bahnhof.

Acht Tage lang hat mich meine liebenswürdige Kunstgenossin keines Blickes gewürdigt.

Meine erste Kunstleistung in Bielefeld muß ich mithin gewissermaßen als einen Abfall bezeichnen.

Aber es war kein böses Omen, wir ernteten viel Beifall in demselben Saale der Eintracht; dort spielten wir, denn daß die Stadt sich je ein so schönes Theater bauen würde, daran dachte man damals wohl in den kühnsten Träumen nicht.

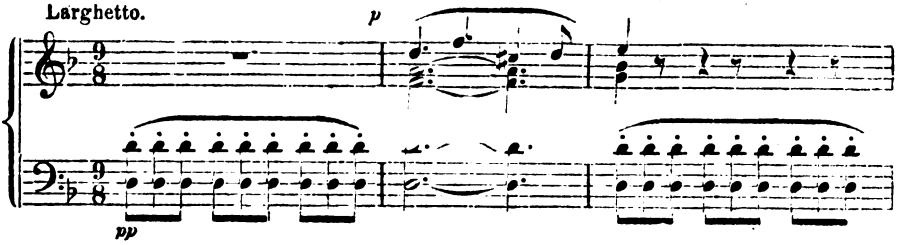
Unsere Erfolge dankten wir teils unserm redlichen Bemühen, hauptsächlich jedoch den vortrefflichen neuen Stücken, die wir brachten; denn „Julius Cäsar", „Fiesco", „Egmont" und andere „große" Klassiker waren zuvor nicht auf der kleinen Bühne erschienen. Unser Direktor war Mitglied des Meininger Hoftheaters gewesen und suchte ein Klein-Meiningen zu schaffen. Als Miniaturausgabe gelang ihm das auch einigermaßen. Es wurde wenigstens sehr fleißig probiert und die Vorstellungen gingen tadellos. Nur im „Egmont" zeigte sichs, daß allzugroße Gewissenhaftigkeit auf der Bühne nicht immer angebracht ist; und das ging so zu:

In Klärchens Zimmer war vergessen worden, das Fensterbrett anzubringen, auf das Klärchen ihre Lampe setzen muß, die beim 33. Takte der Musik erlöschen

muß. Das wird sehr einfach durch ein Blasrohr bewerkstelligt, mit dem man durch den Spalt des nicht ganz geschlossenen Fensters das Flämmchen auspustet.

In Münster, wo wir den „Egmont" zuletzt gegeben hatten, war unglücklicherweise dies nützliche Blasrohr nicht zur Hand gewesen und die Lungenkraft unseres Spielwarts hatte nicht ausgereicht, Klärchens Tod durch das Erlöschen der Lampe symbolisch anzudeuten. Darob war denn der Herr Direktor, der überhaupt leider an fast krankhaftem Jähzorn litt, sehr ungehalten gewesen.

Diesmal war es nun aber wirklich eine schwere Aufgabe, der Vorschrift nachzukommen, denn da das Fensterbrett fehlte, war Klärchen genötigt, die Lampe auf einen Tisch zu stellen, der gut einen Meter oder noch weiter vom Fenster entfernt war. Der Spielwart sah bebend einem erneuten fürchterlichen Direktorial-Ungewitter entgegen. Das Licht durfte also unter keinen Umständen brennend bleiben, und während die Musik ihre süßhinsterbenden Klänge ertönen ließ,



sah man, wie durch das Fenster langsam und feierlich ein langes Blasrohr sich ins Zimmer bewegte und: Fft! — Klärchens Seele war gen Himmel gestiegen.

Die Bielefelder hielten sich aber tapfer und das Blasrohr wurde nur schwach angeblasen, wie man bekanntlich beim Theater einen nicht beabsichtigten Heiterkeitserfolg benennt.

Im Jahre 1879 „weilte ich zum zweiten Male in Bielefelds Mauern"; ich kam von Bremen zu einem Gastspiel, eingeladen durch die Direktion einer Frau Leonhard. Die von ihr gebotenen Kunstleistungen reichten an die Borsdorffschen bei weitem nicht heran; ich erinnere mich, daß ich als Hamlet die Worte: „Schaudervoll! O schaudervoll! Höchst schaudervoll!" mit tiefster Ueberzeugung gesprochen habe.

Um so angenehmer lebt in mir das Gedächtnis an meinen dritten Besuch fort, bei dem ich eine mir ganz neue Stadt, ein reizendes Theater und ein recht gutes Schauspiel unter Direktor Berstl kennen lernte.

Und von welch regem Kunstleben bringen mir jetzt die „Bielefelder Blätter" Kunde! Theater, Musik, Malerei gedeihen in der mächtig aufgeblühten Stadt, die ich noch als kleines Leinwandstädtchen gesehen habe.

Aus unserer Bücherkiste.

W. H. H. Siegfried Jacobsohn: „Das Jahr der Bühne", 8. Band, 1918-19 Oesterheld & Co., Berlin 1919, geheftet Mark 10.—, gebunden Mark 13.—. Wie der alte Fontane (der in einem seiner humorvoll beißenden Gedichte einmal allen denen, die den strengen Theater- und Gesellschaftskritiker für einen unzufriedenen Nörgler erklärt haben mögen, aufzählt, was ihn auf dieser Welt doch noch Alles erfreue) den Winter über gewartet haben mag auf „den Frühling mit dem ersten Tiergartengrün" — so habe ich mich seit sieben Jahren den Winter hindurch auf das „Jahr der Bühne" gefreut, das nun zum achten Mal meine Erwartungen übersteigt. Alle Woche, wenn mir die Schaubühne auf den Tisch fliegt und ich bis zur Theaterkritik gekommen bin (und das ist stets sehr bald, ich lese sie nämlich immer von hinten, kann mir auch garnicht vorstellen, daß ich sie je anders, als mit den „Antworten" beginnen könnte) halte ich ja ein vorzeitiges Blatt des kommenden Baums, der sich den bestehenden Stämmen zum wachsenden Walde anreihen soll, in den Händen.

Noch ehe in Bälde der neunte Band alle bedeutungsvollen Berliner Theaterabende der Spielzeit 1919-20 in gewohnter Vollständigkeit vorführen wird, seien die vorliegenden acht Teile betrachtet.

Nach Beendigung der Saison 1911-12 erschien das erste „Jahr der Bühne", das da zusammenfasst was der Berliner Kritiker Jacobsohn über des verflossenen Jahres Theaterarbeit seiner Vater- und Lieblingsstadt zu sagen hat. In diesem, dem 11. Jahre seiner Rezensententätigkeit, entschloß er sich zum ersten Male zur Zusammenstellung seiner Eindrücke; alle folgenden Bände haben denn auch bewiesen, daß diese Art nebenherlaufender Chronik, „die nicht mit kaltem Blut und kaltem Blick hinterher abgefaßt ist", in Berlin genau so ihre Berechtigung hat, wie die um ein Menschenalter älteren ‚Les annales du Théâtre' in Paris. Da nun in so einem Berliner Theaterjahr Alles, einfach Alles enthalten ist, was die Bühne zu vergeben hat und da die Berliner Bühne ihrer eigenen Trostlosigkeit zum Trotz doch immer noch ungefähr die deutsche Bühne bedeutet — haben wir hier einen klaren, ziemlich eindeutigen Niederschlag aller Theaterabende von einiger Bedeutung überhaupt in lückenloser Vollständigkeit vor uns.

Damit ist aber die Bedeutung dieser Bände längst nicht erschöpft. Ihr Wert liegt weniger in der Struktur und dem organischen Wachstum dieses Werkes als in den besonderen Eigentümlichkeiten der starken Persönlichkeit dieses produktiven Kritikers unserer Gesellschaft, unserer Politik und unseres Theaters.

Jacobsohn ist Jude; die Wurzeln seines Seiens ruhen in jenem jüdischen Bürgertum, das bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus für Berlin und die kurze Zeit einer eigenen Berliner Kultur so wesentliche Bedeutung hatte; in jenem wohlhabenden Judentum, das seine orientalischen Ueberlieferungen in Einklang zu bringen verstanden hatte mit den höchsten Werten des norddeutschen Geistes, liegen Jacobsohns Ureigentümlichkeiten begründet. Wer dieses Milieu, das nach echt jüdischer Art sehr kritikfreudig war, nicht kennen gelernt und erlebt hat, wird ihn nicht völlig verstehen können (die Zeit war dieser wohlschmeckenden Frucht zweier Blüten nicht hold; mit dem moralischen und intellektuellen frühzeitigen inneren Zerfall des nur noch auf Roß und Reisige gestützten Kaisertum zerbröckelte mit der ganzen übrigen Gesellschaft auch diese zahlenmäßig stets geringe jüdische Oberschicht, weil sie zugleich mit ihrer Anpassung an die allgemeine wachsende Demoralisation und Korruption die eigenen Ueberlieferungen zu verleugnen begann).

Jacobsohn ist Berliner; Berliner sein heißt kritisch sein! Hier an der Spree, nur hier wachsen Kritiker! Als Einzelerscheinung kommt diese Spezies des homo sapiens auch wohl anderwärts vor und auch dann meist östlich der Elbe. Aber als wesentlicher Bestandteil des Volkscharakters ist die Lust am Kritisieren nur hier zu Hause. In Jacobsohn haben wir die Inkarnation dieses mit Kritizismus durchtränkten Geistes. Diese urberlinische Leidenschaft ist, daß muß nachdrücklich betont werden, ganz wesentlich verschieden von jenem großschnäuzigen, näselnden Gardeleutnantswesen, das uns seit Friedrich Wilhelms Stenogrammstil in der ganzen Welt verbunden mit großer Redseligkeit nach berühmtem Muster in aller Herren Länder so wohlbeliebt und gern gelitten gemacht hat. Dagegen resultiert Jacobsohns Kritikertum aus derselben berlinischen Geisteszusammensetzung, aus der das Fontanes entstammte. Wenn man heute die Causerien liest, drängen sich einem in der Ausdrucksweise, im Stil, in der Prägnanz mit der von Allem zu sagenden gerade das Wesentliche getroffen wird, die Parallelen zu Jacobsohn auf. Unzweifelhaft ist die Verwandtschaft zurückzuführen auf das Beiden gemeinsame Berliner Idiom, das bei Jacobsohn eben noch durch die jüdische Bestimmung zum Kritiker verschärft ist. Die Verwandtschaft geht so weit, daß sich manchmal bei der Lektüre Fontanes das Gefühl einstellt, es spreche ein jüdischer Kopf. Der Witz des Einen gleicht dem des Andern oft auf ein Haar. Wenn gar das böse Tier einmal etwas des Reimes willen sagt! So bei Fontane: Man mußte bei diesem König Klaudius (Hamlet nämlich) mehr an Mathias Claudius denken; Jacobsohn sagt: Hasenschiller.

Jacobsohn glaubt an den heiligen Geist. Er glaubt, daß der Geist die oberste Instanz sei, daß eine irgendwo entstandene geistige Tat von größerer Bedeutung sei als etwa ein gewonnener Krieg. Sein Glaube an die Bedeutung alles Geistigen ist seine dritte hervorstechende Eigentümlichkeit. Sein Berlinertum könnte man noch hinnehmen, sein Judentum verdient ja sowieso den Scheiterhaufen. Daß er aber das Er-

TH. MANN & CO., BIELEFELD

FLÜGEL UND PIANOS / GEGR. 1836

scheinen eines Buches (wenns wirklich eins ist) oder eine Theatervorstellung (wenn Fräulein Orska nicht mitspielt) für wichtiger hält, als viele Dinge, die sogar eine Flottenparade oder eine Nordlandsreise an Wichtigkeit übertreffen: das übersteigt doch alles erlaubte Maß. Aber zum Schluß noch eine Kleinigkeit. „War er immer er selber, der Mann? — Man sagt, daß er's sagt!" Bitte, lest einmal seine Briefe aus dem August 1914 vom Nordseestrande in der Schaubühne nach. Lest im I. Bühnenjahr gleich am Anfang den Brief an Reinhardt und nehmt die gestrige Weltbühne zur Hand, da steht etwas von Janus. Aber natürlich, wer von einem Staatsmann oder von einer Heroine verlangt, daß sie über die Repräsentation hinaus Verständnis für den geistigen Gehalt der zu spielenden Rolle und dementsprechende Leistungen zeitigen — der macht sich unbeliebt. Und so ist er vielen ein Gräuel und wenigen ein Maßstab, und wen meine Worte nicht abgeschreckt haben, der beschäftige sich allwöchentlich mit der Weltbühne und alljährlich mit dem Jahr der Bühne.

In Teubners Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" sind wieder einige Bändchen neu herausgekommen, die die Notwendigkeit dieser Bibliothek wissenschaftlich gemeinverständlicher Darstellungen aufs neue glänzend erweisen. Muckles für jeden Gebildeten unentbehrliche zweibändige Einführung in die Entwicklungsgeschichte des Sozialismus ist unter dem Titel „Die großen Sozialisten" vom Verfasser neu umgearbeitet schon vor einiger Zeit erschienen. Man braucht 14 Tage intensiver Beschäftigung mit diesem Buch, das bei aller Liebe für den Gegenstand sich von jedem kleinlichen Parteistandpunkt freihält, um dann aber auch über einen Gegenstand von so eminenter Bedeutung vollständig unterrichtet zu sein. — Ferner erschien in zweiter Auflage Dr. Bruno Busse's „Geschichte des Dramas" neu besorgt von Dr. Niedlich, Prof. Imelmann und Dr. Glaser, die es unternommen haben, für den im Kriege gefallenen Autor, der sich in einer ganzen Reihe von Arbeiten auf dem Gebiete der mittelhochdeutschen Literatur verdient gemacht hatte, die Herausgabe zu erledigen. Zum ersten Mal ist in diesen drei Bändchen eine fortlaufende, die Hauptlinien der Entwicklung deutlich unterstreichende Geschichte der gesamten Dramenliteratur verzeichnet. Hier ist wirklich einmal eine empfindliche Lücke ausgefüllt worden. Der „große Klein" ist schwer erreichbar und unvollständig, Creizenach beginnt erst mit der Renaissance. Bruno Busse durcheilt auf 125 Seiten die Entwicklung von der Antike bis auf Molière, denselben Raum braucht er für die Zeit von Molière bis Lessing und zum dritten Mal von der Romantik bis zur Gegenwart. Der erste Teil enthält eine Geschichtstafel der wichtigsten Daten, ebenso der dritte. Sorgfältige Register machen die Dichter wie die Stücke leicht auffindbar. — Auf einem ganz andern Blatt, als diese beiden, bei aller Gemeinverständlichkeit doch völlig wissenschaftlichen Werke steht ein eben neu herausgekommenes Buch „Der Schauspieler" von Prof. Ferd. Gregori. Diese Arbeit ist im doppelten Sinne ein Resultat praktischer Tätigkeit. Was Gregori, der vor einigen Tagen seinen 50. Geburtstag feiern konnte, während seiner langen Laufbahn als Regisseur und Schauspieler an Erfahrungen gesammelt hat, trug er, seiner Vorrede gemäß, an 6 Abenden an der Berliner Lessinghochschule vor. Wenn ich sage, daß die Entstehungsgeschichte dem Werke anzumerken ist, so soll darin durchaus kein Tadel liegen. Gregori hatte garnicht die Absicht, für den Fachmann oder den wissenschaftlich interessierten Laien zu schreiben. Das Buch ist für die vielen, die sich fürs Theater, für den Schauspieler und sein Werk und das Leben hinter den Kulissen im besten Sinne interessieren. Vor allem gebe man es Anfängern in die Hand. Dem jungen Darstellungsbeflissenen wird hier gänzlich ungeschminkt auseinandergesetzt, was seiner harrt. Auch dem älteren Schauspieler wird das Heft über mancherlei Aufschluß geben.

Als 14. Ergänzungsheft der Zeitschrift für den deutschen Unterricht erschien eine grundlegende Arbeit von Professor Dr. Julius Petersen: „Das Deutsche Nationaltheater". Dies Werk, das auf dem Wege über eine auf 100 Seiten zusammengedrängte Entwicklungsgeschichte der deutschen Schaubühne einem Ziele zueilt, das wir uns mit unserer Zeitschrift zum Teil auch gesetzt haben — spricht so klar und schön, so kräftig und rein alles aus, was die Brust jedes Deutschen, der die Bedeutung dieses Themas erfaßt hat, bewegen muß, daß wir diese Tat nicht genug rühmen können und ihr in einem der nächsten Hefte eine eigene Abhandlung widmen wollen.

TH. MANN & CO., BIELEFELD

FLÜGEL UND PIANOS / GEGR. 1836

Von Carl Hagemann erschien vor Kurzem ein neues umfangreiches Werk „Spiele der Völker", Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien. Im gleichen Verlage von Schuster & Loeffler kamen schon vor Jahren zwei Bände: „Regie, die Kunst der szenischen Darstellung" und „Der Mime, die Kunst des Schauspielers und des Opernsängers" an die Oeffentlichkeit, die beide bereits die fünfte Auflage erreicht haben und die wir bei dieser Gelegenheit nochmals erwähnen wollen, um sie besonders allen Stadtvätern und theaterinteressierten Beamten zu empfehlen, die aus der Lektüre dieser Bücher besser denn aus irgend welchen anderen Quellen die ihnen so wichtige Erkenntnisse für Wesen und Bedürfnisse des Theaters schöpfen können. — Die „Spiele der Völker" aber bieten die Frucht einer Reise zum Zwecke der Erforschung der Theaterformen ferngelegener Völker. Wenn Hagemann in der Vorrede davon spricht, daß es sich mit den „Spielen" um Inpressionen handle, um Berichte von Erlebnissen, so geben wir ihm gerne recht in Anerkennung der fesselnden und unmittelbaren Art seiner Erzählung. Wenn er aber die Behauptung aufstellt, daß dieses nicht systematische Buch mit Wissenschaftlichkeit garnichts zu tun habe, so müssen wir ihm widersprechen. Bei einem Mann von so ausgeprägter Eigenart wie Hagemann ist eben von vornherein jedes Kapitel mit der persönlichen Kultur des Autors erfüllt. Wissenschaftlichkeit in philologischem Sinne werden wir von einem solchen Künstler nicht nur der Bühne, sondern auch des Lebens weder erwarten noch verlangen. Wenn aber ein Kenner und Genießer, wie Hagemann, auspackt, was seine Augen auf einer Weltstreife aufgesogen haben, dann ist eine einfache Darstellung aller Erlebnisse selbstverständlich wissenschaftlich zu nennen, mindestens im Sinne der Materialsammlung und in experimentellem Sinne auf einem Gebiet, das eine zusammenhängende Darstellung bisher noch nicht kennt. Dieses Buch wird zwei große, gänzlich verschiedene Leserkreise finden: es werden's alle die mit Behagen genießen, die da fähig sind, derart fesselnd geschriebene Beobachtungen des Treibens fremder Völker aus der Feder eines reisenden Kulturmenschen mit Behagen zu schlürfen, und es werden's alle die lesen, denen daran liegt, sich Erkenntnisse über jedwede Form, dramatischer und theatralischer Kunstübung zu verschaffen. (Fortsetzung folgt.)

AUGENGLÄSER OPTIKER HEINE

Bibliographisches Institut **Meyers** Leipzig und Wien

Hand Lexikon

beantwortet alle Fragen

der Gegenwart und gibt Auskunft über die Neuordnung der Welt nach dem Kriege. — Etwa 75000 Stichwörter auf 797 Seiten Text, 1700 Textbilder, 30 Tafeln, 45 Karten.

1 Band gebunden 60 Mark einschl. Teuerungszuschlag

Wir liefern das Werk auf Wunsch auch gegen Teilzahlungen

F. Schönemann m.b.H., Versandbuchhandlung, **Leipzig**, Täubchenweg 17

AUGENGLÄSER OPTIKER HEINE

TH. MANN & CO., BIELEFELD

FLÜGEL UND PIANOS / GEGR. 1836

MAI-FESTSPIELE

I. Abend: Montag, den 3. Mai, 6½ Uhr: **Faust.**

Faust: PAUL HAGEMANN
Gretchen: ELISE TUERSCHMANN } Opern- und Schauspielhaus Hannover
Mephisto: RICHARD STARNBURG

II. Abend: Dienstag, den 4. Mai, 7 Uhr: **Femina.** (Ausführende nur Gäste)

Jeanne: GERTRUD SCHACHERT
Dr. van Tricht: WILLY FAVART } Opern- und Schauspielhaus Hannover
Egbert: RICHARD STARNBURG
Betty: MATHILDE SCHACHT vom Opern- u. Schauspielhaus Hannover

III. Abend: Mittwoch, den 5. Mai, 7 Uhr: **Fidelio.**

Leonore: MELANIE KURT vom Metropolitan-Opernhaus New-York
Florestan: RICHARD SCHUBERT vom Stadt-Theater in Hamburg
Pizarro: THEODOR LATTERMANN, Dresden
Rocco: MAX LOHFING vom Stadt-Theater Hamburg

IV. Abend: Donnerstag, den 6. Mai, 7 Uhr: **Egmont.**

Regentin: ADELE SANDROCK, Reinhardt-Bühne, Berlin.
Egmont: HANS MÜHLHOFER vom Staats-Theater Berlin.
Klärchen: HILDE KNOTH
Braekenburg: KONRAD GEBHARDT } v. Deutschen Schauspielhaus Hamburg.
Ferdinand: WILLY FAVART vom Opern- und Schauspielhaus Hannover.
Vansen: FRANZ KREIDEMANN vom Thalia-Theater Hamburg
Alba: RICHARD STARNBURG.

V. Abend: Freitag, den 7. Mai, 7 Uhr:

Der fliegende Holländer.

Senta: GERTRUD KAPPEL vom Opern- und Schauspielhaus Hannover.
Holländer: THEODOR LATTERMANN, Dresden.
Erik: RICHARD SCHUBERT
Daland: MAX LOHFING } vom Stadt-Theater Hamburg.

INDIVIDUELLE ANFERTIGUNG UND ANPASSUNG VON

AUGENGLÄSERN

OPTIKER HENNE : OBERNSTRASSE 32

W. GIEBE · BIELEFELD

OBERNSTRASSE 20

FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR

HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

KUNSTSALON HERMANN ABELS

ZENTRALE FÜR GRAPHISCHE KUNST

KÖLN a. RH., HOHENZOLLERNRING 50

Rembrandt · Dürer · Ostade · Callot · Menzel
Leibl · Klinger · Stauffer-Bern · Liebermann
Slevogt · Corinth · Fantin-Latour · Toulouse-
Lautrec · Legrand · Legros · Whistler · S. Haden
Osborne · Willie · Oliver Hall u. a. m.

Graphik-Katalog gratis · Ansichtssendungen und Sonderofferten auf Wunsch
AN- U. VERKAUF GUTER GRAPHIK ALTER U. MODERNER KÜNSTLER

FÜR DIE BIBLIOTHEK ALLER LITERATUR- U. THEATERFREUNDE

DIE TRAGISCHEN GESTALTEN DER GRIECHEN IN DER WELTLITERATUR

Von KARL HEINEMANN. — — Zwei Bände.
Preis je M. 7. –. In einem Pappband M. 20.—. In einem von dem Graphiker OSWALD WEISE entworfenen Künstler-Halbpergamentband M. 25.—

DAS 19. JAHRHUNDERT DER DEUTSCHEN LITERATUR

Von ROBERT RIEMANN. 2. stark vermehrte u. verbesserte Auflage. Preis M. 7.—, gebunden M. 10. –.

GOETHES FAUST

Eine historische Erläuterung *von ROBERT RIEMANN.* Preis M. 1.20.

REDNERSCHULE

Die Kunst der politischen und wissenschaftlichen Rede vor der Oeffentlichkeit.
Von ROBERT RIEMANN. Preis M. 6.—, gebunden M. 9.—. —

GOETHEKALENDER

Begründet von OTTO JULIUS BIERBAUM, fortgesetzt von C. SCHÜDDEKOPF, herausgegeben *von KARL HEINEMANN.* — Jahrg. 1906/1914, 1917/1920. — Lieferbar, soweit Vorräte vorhanden.

DIETERICH'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG M. B. H. LEIPZIG

PORTRÄTKARTEN-VERLAG

HERMANN LEISER

BERLIN-WILMERSDORF
RÜDESHEIMER PLATZ 3

★

ANFERTIGUNG VON KARTEN
IN BESTER BROMSILBERAUSFÜHRUNG
UND BRAUNER TÖNUNG.

VERGRÖSSERUNGEN NACH JEDEM GEGEBENEN BILDE

H. BRINKMANN

KUNSTHANDLUNG

BIELEFELD + ROHRTEICHSTR. FERNRUF 2063

GEMÄLDE + MOD. GRAPHIK + KUNSTGEWERBE

WERKSTÄTTE FÜR BILDEREINRAHMUNG

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

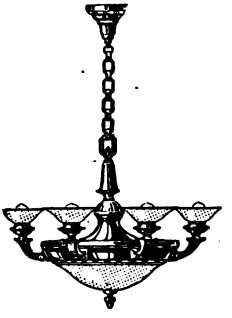
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Parfümerie

Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26

gegenüber dem Stadt-Theater

Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage

Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl
modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener
schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

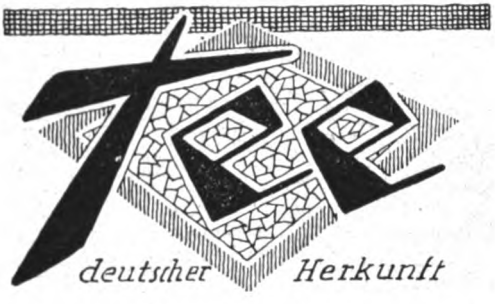
GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Dürkopp
Leichte Kettenlose
Fahrräder
FR. TATULA
MOTORWAGEN
FAHRRÄDER
DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER
WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST
BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD
KUNSTHANDLUNG
OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**
Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung,
Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich.

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1845

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

1. MAIHEFT 1920

Tristan und Isolde.

von Mungo Schlesinger.

„Ich habe das Gefühl, damit etwas recht Bedeutendes geleistet zu haben: jedenfalls ist dieses Werk mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht."

Mit diesen Worten hat sich Wagner über das weitaus schwierigste Werk aller Bühnenliteratur in für uns besonders gewichtiger Form ausgesprochen, was wir um so ernster bewerten müssen, als Wagner während der Zeit, als er den „Tristan" schuf, von einer Selbstkritik war, wie sie nur wenig Künstler aufgebracht haben; aber nicht nur für die technische Konzeption sprechen diese Worte, vielmehr noch für seine seelische Einstellung zu dem Werke, deren letzte Tiefen er in diesem Tondrama niedergelegt hat. Während Wagner im Ring immerhin noch mit einem gewissen System gearbeitet hat, sowohl was das rein Formale wie die überaus geistvoll angewandte Leitmotivverwendung betrifft, macht er sich hier im „Tristan" zum ersten Male seit langer Zeit von diesen Dingen frei; alle Theorie schien ihm vollständig vergessen und er bewegte sich mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise, die sein bisheriges System weit überflügelte.

„Hochbeglückt,
Schmerzentrückt,
Frei und rein,
Ewig dein. —
Was sie sich klagten
Und versagten,
Tristan und Isolde
In keuscher Töne Golde,
Ihr Weinen und ihr Küssen,
Leg ich zu Deinen Füßen,
Daß sie den Engel loben,
Der mich so hoch erhoben!"

Dieses gegen Ende des Januars 1857 Mathilde Wesendonck gesandte Widmungsgedicht spricht deutlich, es bedarf an sich keines Kommentars: Wagner gestaltete den ganzen Stoff in seinem innersten Wesen aus dem Drange tiefer Herzensnot; nicht eine Verherrlichung unerlaubter, sinnlicher Liebe soll dieses Drama bedeuten, sondern die Ueberwindung der Sinnlichkeit, die Loslösung von irdischem Verlangen, vom Truge dieser Welt, des frechen Tages mit dem Sehnen nach der Nacht des Todes.

Einige Worte zur geschichtlichen Darlegung. Als Wagner mit den letzten Arbeiten zur „Walküre" beschäftigt war, tauchte der Gedanke in ihm auf — es war dies um die Mitte der 50er Jahre — Gottfried von Straßburgs unvollendete, epische Dichtung „Tristan und Isolt" dramatisch zu verwerten. Natürlich war eine völlige

Umarbeitung des Urpoems notwendig. Ende Juni 1857 hatte Wagner in der Mitte des 2. Aufzugs zu „Siegfried" die weitere Arbeit am Nibelungenring unterbrochen. Immer mehr verschloß sich dem Meister die Möglichkeit, für seine Tetralogie in absehbarer Zeit einen Verleger zu finden und eine Bühnenwiedergabe zu erreichen. Da Breitkopf & Härtel sich zur Annahme einer „einfachen Oper" bereit erklärten, außerdem der Kaiser Don Pedro von Brasilien, ein leidenschaftlicher Verehrer des Meisters, ihn um eine Oper für das italienische Theater in Rio de Janeiro gebeten hatte, nahm Wagner die „Tristan"-Idee, die ihn schon im Juli 1854 beschäftigte, wieder auf. Im Spätsommer und Herbst 1857 finden wir Wagner am 2. Aufzuge des „Tristan" in Venedig beschäftigt. Im März 1859 lag die Komposition fertig vor, während Breitkopf & Härtel bereits die Partitur zum ersten Aufzug stechen ließ. In der Einsamkeit des schweizerischen Asyls ward im August der 3. Aufzug des „Tristans", bald darauf auch die Partitur vollendet. Ein sonderbares Unheil lastete auf der Aufführung des „Tristan". Nachdem das Karlsruher Hoftheater das Werk bereits zur Uraufführung angenommen hatte, mußte nach einiger Zeit das Werk wegen Unaufführbarkeit wieder abgesetzt werden. In Wien setzte man den 1. Oktober als Termin des „Tristan" fest. Doch auch hier wurde der Aufführungstermin durch die Erkrankung des Tenors Hans Ander von Woche auf Woche verschoben. Ander's Krankheit machte in der Tat einen Strich durch die ganzen Pläne. Die „Tristan"-Première mußte wiederum auf unbestimmte Zeit vertagt werden. Ein Jahr später wiederholte sich im Spätherbst dasselbe Schauspiel; nachdem 87 Proben stattgefunden hatten, trat ein neuer Rückfall der Krankheit Anders ein, und alle Projekte brachen zusammen. Endlich im Oktober 1864 erließ Ludwig II. den Befehl zur „Tristan"-Aufführung für den Frühling des kommenden Jahres. Das Karlsruher und Wiener Mißgeschick schien anfänglich auch die Münchener „Tristan"-Aufführung zu bedrohen, da im letzten Augenblick Malvina Schnorr erkrankte. Erst nach 4 Wochen konnte dann der „Tristan" am 10. Juni 1865 in Szene gehen. Die Aufführung war eine der markantesten Taten der Kunstgeschichte. Die Huldigungen für den Meister, die Sänger, das Orchester unter Hans von Bülows genialer Leitung und nicht am wenigsten für den jungen König waren unbeschreiblich. Eine sonderbare Tragik betraf den Darsteller des „Tristan", Ludwig Schnorr. Wenige Tage nach den ersten Aufführungen starb er in Dresden.

Der „Tristan" zeigt, daß gewissen Stoffen nur in der Form des Musikdramas beizukommen ist. Das Werk ist durchaus dramatisch aufgebaut, die Struktur in kleinste Einzelheiten hinein proportional und ebenmäßig. „Tristan" ist nicht allein das eigenartigste unter Wagners musikalischen Dramen, man kann das Werk als die bedeutendste Schöpfung aller Zeiten auf dem Gebiete der musikalischen Bühnenliteratur nennen. Die Vorzüge der neugeschaffenen Form zeigen sich am sinnfälligsten. Die schlichte Einfachheit der Handlung, wie sie im Poem des Gottfried von Straßburg enthalten ist, konnte nur durch eine adäquate musikalische Stimmung zur Vertiefung gelangen. Man denke sich die Liebesszene zwischen Tristan und Isolde im 2. Aufzug etwa gesprochen, um sofort zu erkennen, daß der an poetischen Reizen so überaus reiche Abschnitt das beste Teil seiner erhabenen und eindringlichen Schönheit verlieren würde. Während Wagner im „Ring" die Anwendung des Leitmotivs für vorwiegend konkrete Zustände verwendet, sehen wir sie hier auf abstrakte Dinge verwandt, und was der Musik den über den „Ring" hinaus erhöhten Reiz gibt, ist der vom Motivischen unabhängige freie Fluß musikalischer Einfälle. Die Musik ist der herrschenden Grundstimmung des Dramas durchaus unterworfen. Vorwiegend ist die Vorliebe für chromatische Intervalle, der mangelnde Abschluß, das stete Modulieren von einer Tonart zu einer mehr oder weniger entfernten, woraus sich ein Ringen, Suchen, Wogen ergibt, das dem Gemütszustand der Sehnsucht entspricht. Wort und Ton vereinen sich zu unlöslicher Gemeinschaft, es ist alles klingende, unmittelbar berührende Darstellung, die zum Mitdurchleben zwingt und dadurch den Gipfel natürlicher Schönheit erreicht. Es besteht und kann keine andere Bestimmung bestehen als die tiefsten Mitempfindens und stärkste Ergriffenheit. Es wird auch klar, daß das Drama uns mehr erschüttern und rühren muß, als alle bisherigen Bühnenwerke. Denn hier hat die Kunst ihren Zenith erreicht, der niemals überboten werden kann. Es mag noch ein Vergleich zwischen dem Werk Gottfried von Straßburgs und Richard Wagners aufgestellt werden. Bei Gottfried die duldende Liebe, an der die Welt Rache nimmt, weil sie ihre Satzung mißachtet. Bei Wagner die hoffnungslose Liebe, die den Todeskeim in der Brust trägt. Aber der Tod ist keineswegs Nirwana, Vernichtung, sondern Erfüllung letzten und höchsten Liebesglücks, weil er das Losringen von allem Irdischen und Sterblichen bedeutet und die Möglichkeit bietet, die Liebenden „über alle Grenzen der Wirklichkeit, des Raumes, der Zeit, der Erscheinungswelt obsiegen

zu lassen, sich an den höchsten Weltengeist hinzugeben und in ewig untrennbarer Vereinigung miteinander und mit dem Vatergeiste zu beharren". (Schopenhauer). Daß der „Tristan"-Stoff durch Wagner nicht nur der Bühne, sondern überhaupt dem deutschen Volke und der Welt aller Gebildeten wiedergegeben wurde, darf nicht verschwiegen werden. Gottfried von Straßburgs Fassung hat heute kaum mehr als germanistische Bedeutung, wohl versuchten Kurz, Immermann und Simrock das in seiner Art einzig dastehende Epos der Menschheit von neuem darzubieten. Doch sie starben über der unvollendeten Arbeit. Und als Ganzes, Fertiges ist uns allein Richard Wagners Dichtung geblieben.

Beschäftigen wir uns mit der motivischen Verwendung im „Ring" und im „Tristan", so müssen wir die überaus interessante Feststellung machen, daß Wagner hier im Gegensatz zum „Ring" seinen Haupthelden nicht ein einziges persönliches Motiv angewiesen hat. Das ergibt sich aus der inneren Bestimmung des Dramas heraus: die Individualität der Helden löst sich hier vollständig im Liebesgefühle auf. So ist „Tristan und Isolde" im gewissen Sinne das „unpersönlichste" Drama Richard Wagners, deren Haupthandelnde im Banne einer sie durchaus beherrschenden Gefühlsmacht stehen. Der Zaubertrank hat die Liebenden ihrer Persönlichkeit, ihrer Individualität beraubt, nur Marke, Kurwenal, selbst Melot haben ihre persönlichen musikalischen Motive. Aber hierin beruht gerade die Tendenz und Wirkung des Dramas: Tristan und Isolde als durchaus metaphysische Erscheinungen im Gegensatz zu den oben genannten Wirklichkeitsmenschen zu charakterisieren.

Zwei theatergeschichtliche Erinnerungsbilder.

von Hans Devrient.

Dr. med. Georg Fischer, Roderich von Lehmann, Charakter-Komiker, Hannover Hahnsche Buchhandlung 1919. 40 SS. Zwei Bilder. 3.— Mk. — Dr. med. Georg Fischer, Franziska Ellmenreich, daselbst 1919. 154 SS. Sechs Bilder. 10.— Mk.

Was für merkwürdige Menschen sind schon über unsere Bretter gegangen. Da lerne ich eben einen ganz eigenartigen Kauz kennen, dem ich noch nie begegnet war, und den sein König doch einst — der letzte Hannoveraner war es — für einen der größten Künstler hielt und von dessen vis comica Heinrich Laube ebenso überrascht war wie später gelegentlich noch Paul Lindau: Roderich von Lehmann. Einst die Lust seiner Zuschauer, jetzt ein verschollener Komödiant; ein Aristokrat von Geburt und in seinem Auftreten außerhalb der Bühne immer äußerst zurückhaltend und nur mit Adligen verkehrend — und dabei in seinen Rollen in Lustspiel und Posse von ausgelassener Lustigkeit und derber Komik, mit Vorliebe zu Extempores und Anrempelungen seiner Vorgesetzten bereit, dabei ein treuer Diener seines welfischen Herrn und 1866 gesinnungsstarrer Preußenhasser. Der beste Kenner wohl des Hannöverschen Theaters hat ihm jetzt einen späten Lorbeerzweig auf sein Dresdener Grab gelegt: Georg Fischer, dem wir schon so manches Blatt der Erinnerung an alte frohe und weihevolle Stunden verdanken. Für Althannoveraner muß es ein wehmütig schönes Gedenkheft sein, das ihnen da auf 40 Seiten die Gestalten ihrer alten Kgl. Hofbühne um Roderich von Lehmann herum wieder aus der Vergessenheit ruft. Besonders glücklich finde ich den durchgeführten Versuch, die lange entschwundenen Vorstellungen durch kurzes Erzählen des Inhalts der heute vergessenen Stücke und Stückchen wieder aufleben zu lassen mit Lehmanns Komikerfigur im Mittelpunkte (noch lebendiger wäre es wohl geworden, wenn die Handlung des Stückes immer in der Gegenwart als noch vor uns stehend geschildert würde, nicht in historisch gewordener Vergangenheit). Da tauchen „der Vater der Debütantin", ein alter Schauspieler Windmüller mit seiner Tochter leibhaftig wieder aus der Versenkung auf, oder der Barbier Schelle in Raupachs „Schleichhändlern", wie er aus einer hohlen Eiche geholt wird, der Pariser Rentier Hyper, wie er auf den Spuren der Fanny Elßler statt aus deren Pantoffel voll Entzücken Champagner aus dem der eigenen Gattin trinkt, die ihm nachgereist ist, oder der Exekutor und Naturdichter Hippolyt Gabriel Purzel, der sich seiner Seekrankheit im stoßweisen Wechsel mit dem gefühlvollen Gesang von „das Schiff streicht durch die Wellen, Fridolin" entledigt und später als Favoritsultanin

an den König von Marokka verkauft, „hochgeschürzt mit entblößter Brust und Armen langem, aufgelöstem Haar“ ihre Haremskünste grotesk zeigt, oder der Zahnschmerzenschlosser Knobbe in den „Maschinenbauern in Berlin“, wie er — diesmal sogar auch in einer Abbildung aus dem Besitz des Stadtarchivs Hannover — in seinem viel zu weiten Frackanzug mit dem heraushängenden bunten Schnupftuch, den Zylinder in sonntäglichem Glanze gewichst, mit stumpfsinnigem Spießergesicht breit dasteht und viele, viele andere. Es ist für die Theatergeschichte sehr wertvoll, daß hier ein so sicherer Beherrscher der älteren dramatischen Literatur, die die Grundlage bildet zu den einstigen Leistungen der Bühnenkünstler, uns diesen notwendigen Rahmen für die Rampenbilder aus alten Tagen gibt. Nur hätte der Leser dann zu gerne auch noch mehr über die eigentliche Darstellungsart Lehmanns in all den einzelnen komischen Szenen gehört. Und mir will aus der Summe der sorgfältig herangezogenen kritischen Preßstimmen doch scheinen, als ob Roderich von Lehmann wohl ein tüchtiger Charakterkomiker inmitten des jeweiligen Personals gewesen wäre, nicht aber ein ganz großer Menschendarsteller von überragender Bedeutung. Gewiß hat auch G. Fischer recht, eine Lanze für die sogenannten niederen Künste der Posse zu brechen, und doch wird man ihre Leistungen in allen ihren Teilen, und so besonders in ihrer Hauptfigur, dem Possenkomiker, doch an poetischer Schönheit nnd psychologischer Vertiefung nicht denen des höheren Dramas gleichstellen können. Als Persönlichkeit scheint Lehmann nicht allzu wertvoll gewesen zu sein mit seinen wiederholten Streitereien und Verdächtigungen, die nicht nur politischer Natur waren. Sein beigegebenes Bild als Mensch, nicht in einer Rolle, hat garnicht das Liebenswürdige, Freundliche, das sonst Komikerköpfe bieten, der starre Blick wirkt eher etwas unheimlich. Als Künstler wird er eigentlich weniger wegen der Tiefe der Charakterdarstellung und des Erquickenden eines goldenen Humors gerühmt als vielmehr wegen allermöglicher Allotrien, die nicht in den Rahmen des Kunstwerks selbst gehörten, sondern ex tempore und a parte verblüffend und drollig wirken sollten. Dergleichen liegt eben leicht mit im Charakter des Spaßmachers, der zu gern den poetischen Schleier der Illusion etwas lüftet und mit dem Publikum spielt. Uebelnehmen kann und darf man das dem Schlingel Harlekin nicht, aber ganz stubenrein ist er eben doch auch nicht. Und andererseits hängt damit auch sicher die beständige Sehnsucht Lehmanns zusammen, in das Fach der eigentlichen Charakterrollen, in ernste Dramen hineinzukommen; was ihm — doch wohl wegen seiner Befähigungsart — auf die Dauer versagt blieb, obwohl sich manche einzelne klassische Rolle auch in seinem Spielplan findet. — Und so ist er darin eine tragische Erscheinung, daß er in seinen lustigen Späßen nicht befriedigt war, gesellschaftlich sich über das Komödiantenvölkchen erhaben dünkte und als Welfe früh den Schutzherrn verlor, der ihn gehalten und gefördert hatte. Die Kollegen konnten offenbar im Verkehr nicht viel mit ihm anfangen, in der Genossenschaft scheint er keine Rolle gespielt zu haben; und so ist man bei seinem Tode im Jahre 1873 auch — selbst im Bühnenalmanach — mit Stillschweigen über ihn hinweggegangen. Es war die Undankbarkeit des Publikums gegen seine einst gepflegten Lieblinge: wie überall, auch hier. Es hatte doch eigentlich eine lange Reihe schöner, lustiger Abende der Erholung vom Alltage durch die Macht der Freude und der Kunst mit ihm erlebt! Um so schöner ist G. Fischers mutige Tat der Treue! —

Im gleichen Jahre hat der eifrige Bühnenfreund Georg Fischer noch ein ganz anderes theatergeschichtliches Büchlein der Erinnerung herausgegeben: Franziska Ellmenreich. Ein wertvolleres Buch, denn sie ist ein wertvollerer Mensch. Und merkwürdig genug: Gerade wenn ich hier von den hohen, schönen Tönen von Menschenleid und Menschenlust in Kunst und Leben zurückblicke, freue ich mich, daß der gleiche kluge Arzt vorher auch dem Spaßmacher gerecht geworden ist, das Eine wächst am Andern. Sie sind sich einst begegnet auf der gleichen hannöverschen Bühne, Roderich von Lehmann und Franziska Ellmenreich; aber die Art ihres Wesens und ihres Wirkens trieb sie weit auseinander. Der große Ernst der Auffassung ihres Berufes, das Pflichtgefühl jeder Aufgabe gegenüber, die Begeisterung für ihre Kunst waren es, die an der Ellmenreich vor allem den tüchtigen sittlichen Menschen ohne Sentimentalität oder Pathos oder Prüderie hinter jeder Leistung spüren ließen. Und davon läßt G. Fischer so wohltuend sein Werkchen durchdringen. Nicht als ob es besonders glänzend geschrieben wäre, ich könnte mir da manches, besonders in der ersten Hälfte, viel wirkungsvoller zusammengefaßt und oft auch gleichmäßig schöner dargestellt denken; aber je weiter er und sie (denn Heldin und Biograph malen hier das Bild gemeinsam) in ihr Leben vorwärtsdringen, um so lebhafter wird die Anteilnahme des Lesers, um so größer, klarer wächst die künstlerische Gestalt der dargestellten gestaltenden Darstellerin vor uns auf. — 57 Jahre der Bühnentätigkeit ziehen an uns vorüber von ihrem ersten Auftreten als Brautjungfer im „Freischütz“ am

9. November 1862 in Meiningen, wo der Vater Regisseur war, bis zu jenem heißen Streite der beiden Königinnen aus den „Nibelungen" zur Hebbelfeier in Leipzig 1919. Eine gewaltige Reihe von Gestalten des deutschen Dramas sind da, durch ihre Kunst lebendig gemacht, über die Bretter gegangen. Die wichtigen werden alle besprochen, verschiedentlich mit den Worten mehr oder minder berufener Kritiker von damals, am wertvollsten, wo Berufsgenossen selbst das Urteil prägten. Leider verschmäht G. Fischer oft seine Quellen, aus denen seine Schilderung schöpft, zu nennen. Es scheint, daß eigene Erinnerungen der Franziska Ellmenreich für große Teile des Lebens und des Wirkens Fischers Buche zu Grunde liegen. Der theatergeschichtliche Forscher hätte das gern überall klar erkannt, und je mehr wörtliche Aufzeichnungen der Ellmenreich angeführt werden, um so mehr bedauert man, nicht noch mehr von ihr Gesagtes zu hören. Denn ihre Urteile über Kunst und Menschen sind ganz ausgezeichnet, ebenso anschaulich und sicher als mild und verstehend. Gerade an dieser reifen, menschlich schönen Art fühlt der Leser beglückt die echte Künstlerin. Nichts Kleinliches, nichts Neidisches haftet ihr an, und das Aufbewahren und Wiedergeben gerade aller dieser Stellen macht Fischers Buch besonders wertvoll. Es müßte eine Lust für die Berufsgenossen und -Genossinnen sein, zu sehen, wie ein Künstler den anderen bewertet und schildert, und auch der kritische Kunstfreund kann nur daraus lernen. Solche Urteile sind für die Theatergeschichte von wirklich dauerndem Gewinne. Ein sehr gutes Namen- und Sachverzeichnis erleichtert das Auffinden dieser Kunststimmen über Kollegen in erfreulicher Weise.

Fast könnte man sagen, daß es gerade ihre Genossinnen im selben Rollenfache, ja ihre Nebenbuhlerinnen um die Gunst der Menschen sind, denen sie so besonders gerecht wird; und wie ganz anders wirkt so ein Urteil aus solchem, berufenstem Munde als von irgend einem Anderen. Was für ein schönes Zeugnis legen diese Berichte aber auch von der Großzügigkeit des Charakters der Schreiberin ab. Und wie sicher mußte die Schreiberin solcher Worte des anerkennenden Verstehens der Anderen doch auch ihrer eigenen Bedeutung gewiß sein. Wie rein können wir so diese knappen, plastischen Bilder der Ristori (S. 20.), Charlotte Wolter (51) und der Hedwig Raabe (56), der Klara Ziegler (56), Sarah Bernardt (73) und Eleonore Duse (100) genießen; aber auch die Gestalten männlicher Partner, wie besonders Ludwig Barnay (94) und Siegwart Friedmann (115), mit denen sie jahrelang in glücklichstem Zusammenspiel wirkte, auch Karl Wagner (107), des alten Burgschauspielers Joseph Wagner Sohn, und Robert Nhil (108) treten uns in ihrer Würdigung neu lebendig entgegen. Doch auch aus anderen Stellen des Buches, wo nicht der Wortlaut der Ellmenreichschen Erinnerungen zu Grunde liegt, leuchtet der Gewinn des kollegialen Zusammenarbeitens tüchtiger Künstler zur Gesammtwirkung aus Fischers Darstellung, hinter der wir überall die Ellmenreichsche Ueberlieferung zu spüren meinen, erfreulich hervor. Wir erleben, wie sie neben bedeutenden Vorbildern künstlerisch wächst, unter denen ihr Karl Sonntag sein Leben lang besonders nahestand, zu denen aber auch Karl Devrient und Marcks, Friedrich Hase, Matkowsky und Freiherr von Berger gehörten. Den sozialen Sinn in der Bühnenkunst des Sicheinordnens in das Ganze des Kunstwerks fühlen wir bei der klugen und guten Frau fast immer überwiegen, selbst wo sie einmal wie in Amerika und auch sonst auf Gastreisen hie und da der Reiz einer schauspielerischen Leistung zu Taten treibt, die nicht rein vom Standpunkt des Gedichtes eingegeben sind, wie z. B. das gleichzeitige Darstellen der Gräfin Orsina und der Emilia Galotti am selben Abend mit rasch gewechselter Perrücke und Kleidung. Auf alle diese Stellen darf ich besonders auch die Schauspielerwelt von heute aufmerksam machen. Sie wird das ganze liebenswürdige Fischersche Büchlein mit Genuß und Nutzen lesen. So besonders die grundsätzlichen Aeußerungen der Ellmenreich über Gastspiele im Allgemeinen (65), ihre Reiseschilderungen von Nordamerika (69, 72, 75f.) wie schon zu Anfang der ganzen Lebensbeschreibung ihr Rückblick auf die Jugendzeit im Elternhause (8—15.) und ihr Wort über Schiller und die Schauspielerwelt. Zum bedeutendsten aber gehören ihre Ausführungen zur sozialen Frauenfrage, in denen sie ebenso die Neuzeit versteht wie die tiefen sittlichen Grundlagen in der Kunstauffassung aller Zeiten klar und offen festhält und feststellt. (120 ff.) Ich kann nur über alles das wiederholend sagen, wie wohl einem das Kennenlernen dieses tiefen, starken Menschen im Künstlerstande tut.

In dem Gesamtbilde der Künstlerpersönlichkeit der Franziska Ellmenreich scheint mir nicht so sehr die Schönheit einiger Glanzrollen hervorzuleuchten, wie z. B. der — hier auch im Bilde festgehaltenen — Donna Isabella in der „Braut von Messina" oder der Maria Stuart, die sie übrigens etwas virtuosenhaft in Amerika

auch in englischer Sprache spielte, und neben der sie später die Königin Elisabeth fast noch eindruckstiefer gab, oder in jüngeren Jahren sprudelnder Saloneleganz der Margarete von Navarra in den „Erzählungen der K. v. N.," und vieler anderer, als vielmehr ihre wunderbar schmiegsame und kluge Kunst, zur rechten Zeit immer den Uebergang in das ältere Rollenfach sicher und ruhig, fast unmerklich zu finden. So von den naiven, jugendlichen Rollen (bes. auch den Hosenrollen) zu denen der sentimentalen Liebhaberin und tragischen Heldin, von da aber dann auch über die Heroine (wohl ihre größte Stärke) zum älteren Charakterfache. Und gleichzeitig damit gelang ihr, noch eine schwierigere Klippe zu überwinden: die Entwickelung unserer dramatischen Litteratur vom klassizistischen Epigonentum zum Realismus unter Ibsens Führung als Darstellerin überzeugend mitzumachen und nun in der neuen Zeit gerade durch ihre an Schiller, Lessing und Shakespeare geschulte Sprech- und Seelendarstellungskunst den modernen Gestalten eine Tiefe und Kraft und Schönheit zu geben, an der Schauspieler von nur naturalistischer Begabung gescheitert sind. Und so steht sehr mit Recht in Fischers Buch neben jenen drei andern Bildern auch das ihrer Frau Gina Ekdal aus Ibsens „Wildente", Kraft und Schönheit der alten Zeit mit Wahrheit der Neuzeit verbindend. Daß sie sich dieses Vorzugs klar bewußt war, zeigt ihre Aeußerung bei Gelegenheit von Friedmanns Wiederauftreten nach 17-jähriger Unterbrechung, wie er dadurch den Anschluß an den Wandel der Zeit versäumt habe. Ich könnte noch viel Bemerkenswertes von der Ellmenreich aus Fischers Büchlein erzählen; kleine Einzelversehen will ich nicht herausheben, sie trüben das Gesamtbild nicht; eine Reihe kleiner niedlicher Bühnengeschichtchen, die Menschen und Zeiten gut charakterisieren, erfrischen ab und zu mehr die Leserfreude, als daß sie gerade streng genommen in den Zusammenhang des Ellmenreichbuches hineingehörten; sie sollen bleiben, da sie sonst aus der Ueberlieferung verloren gingen. Jeder, der Lust an unserer Schauspielkunst hat, lese das ganze kleine Buch selbst! Die Liebe zu ihrer Kunst wird aus dem Leben dieser Schauspielerin ihm immer wieder glühend entgegenschlagen.

Der Umsturz der Szene.

von Fritz Schwiefert.

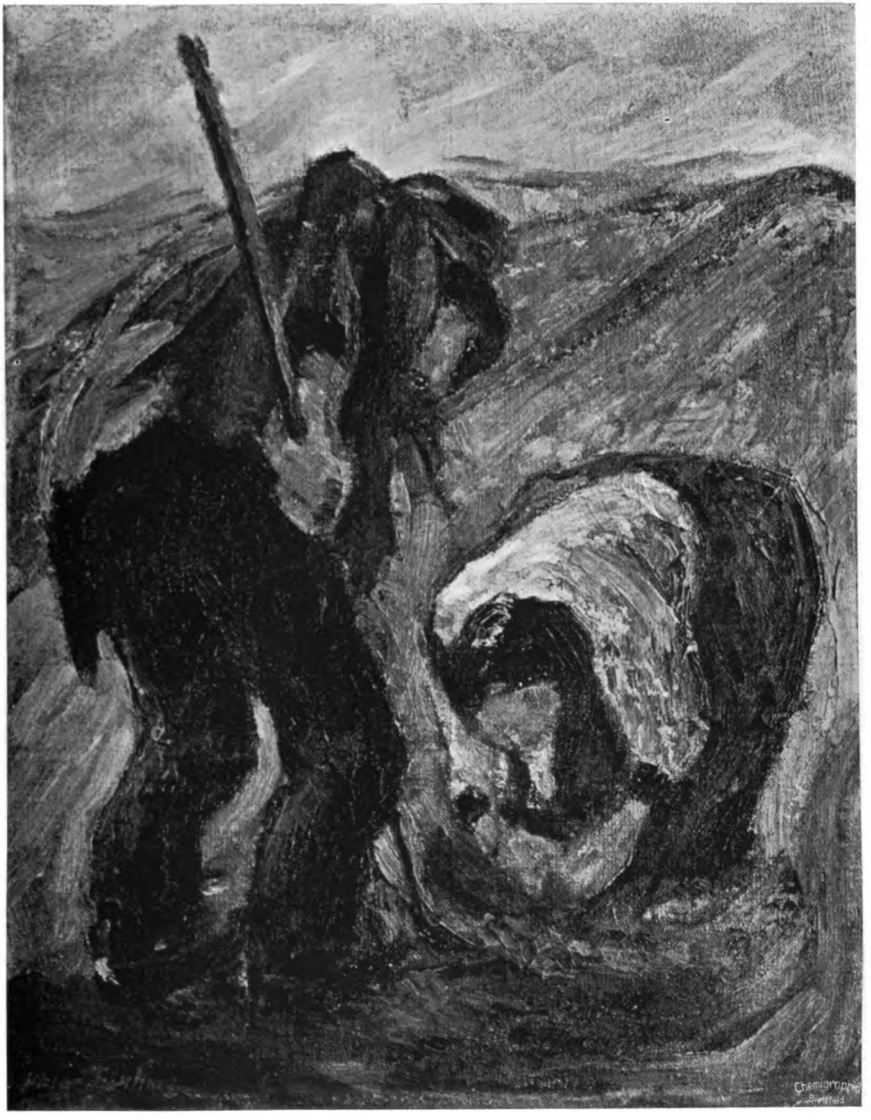
Von Plato wird erzählt, er habe seine Tragödien — die Werke seiner Jugend — verbrannt, als er in höherer Einsicht wissend geworden war. Wenn das wahr ist, gehört es in die Zahl jener Fälle, in denen es dem Griechen gelingt, für einen geistigen Vorgang größten Stils die Plastik der Gebärde zu finden, die über den Wuchs der Jahrhunderte reicht. Ist es nicht wahr, so ist es nicht nur von einem wunderbaren Kopf ersonnen, sondern schon tragische Dichtung selbst. Nicht weil einer die Fehlgeschöpfe seiner frühen Fruchtbarkeit vernichtet — unendlich wiederholtes Geschehen! — sondern weil hier das Schauen schlechthin vernichtet wird, die geblähte Fülle des Bildlichen und Bildbaren, von einem, der höchster Bildner und Künstler war. — Dagegen erhebt sich ein noch stärker erschütterndes Bild: Platos Lehrer Sokrates, den Tod des Gesetzes aus dem Schierlingsbecher trinkend. Noch erschütternder, weil hier sich in der tragischen Atmosphäre, des letzten Aktes unfreiwillig Entgegengesetztes vollzieht: die notgedrungene Rückkehr zum Schauen, die Aufrichtung der Szene als letzte Zuflucht für den Verkündenden, der mit der letzten, eindringlichsten Geste die stärksten geistigen Erregungen ausschleudert.

Sogar die griechische Geschichte hat nicht viel solcher wundervollen Verknotungen des Fadens zum tragischen Muster.

Wenn ich nun den Namen Georg Kaiser herbeirufe, scheine ich von einem Entlegenen und in diesem Zusammenhang völlig Ungemäßen zu reden. Und doch will ich es tun. Weil hier zu gleichem Beginnen angesetzt und zu gleichem Abschluß hingestrebt wird: er verbrennt wie Plato seine Tragödien und verwirft das Schauen, wie Sokrates muß er die Eindringlichkeit der Geste als letzte Zuflucht der Verkündigung schmerzlich finden, als letztes Mittel, von der Wahrheit zu zeugen, die nicht vom Körper, sondern vom Geiste ist. Ich versuche, den Zusammenhang der letzten fünf — oft, weil einzeln betrachtet, unzureichend betrachteten — Arbeiten des Dichters herzustellen und über Rüge und Lobspruch hinaus Notwendigkeit ins Licht zu setzen.

An sich ist der Vorgang grell, plakathaft, überdeutlich und roh. Ein junger Edelmann, der auf gewohntem nächtlichen Umritt die Bewohner der umliegenden

ADELE SANDROCK ALS MEDEA



VIKTOR TUXHORN KARTOFFELERNTE

Schlösser tötet, daß sie die Schönheit seiner jungen Frau nicht einmal — schauen [1]; ein zweiter, der — ebenso maßlos im Verzeihen wie jener unsinnig im Vernichten — den frühen Geliebten der jungen Gemahlin am Tage nach der Hochzeit zu gemeinsamem Abendmahl lädt [2]); aus der verbrennenden Oper vom größten Fanatiker der Keuschheit die schlimmste Dirne von Paris gezogen und mit den Ehren einer teuer Verstorbenen aufgebahrt [3]); Gräfin Lavalette im Stroh unterm brüllenden Auf und Ab der tierischen Soldatenleiber, damit Graf Lavalette in ihren Kleidern die Flucht gelinge [4]); der Milliardär, der fabelhafte Reichtümer verwaltet und einen unwahrscheinlichen Doppelgänger niederschießt, um dessen Jugend zu stehlen [5]); und der Milliardärssohn, der fabelhafte Reichtümer verwirft und die Forderungen der streikenden Arbeiter mit dem utopischen Anruf „Fordert Euch!" grenzenlos überbietet [6]); dann die Requisiten: eine Koralle, ein Ring mit einem wüst geschnittenen Stein — wer die Koralle hat, ist der Sekretär des Milliardärs, wer den Ring trägt, ist die Dirne des Königs — die Ereignisse der Szene: die brennende Oper, die explodierende Fabrik. Vielleicht kann diese schon von weitem schreiende Anreizung nicht überboten werden.

Hat diese Dinge einer aufgerichtet, der seine Tragödien verbrannt hat, weil er höherer Einsicht gewiß wurde? Ja, — diese und andere! Denn sie gelten nichts an sich, sie zielen nach keiner Wirklichkeit, sie schieben sich in Lücken, die kein Wort mehr ausfüllt, oder werden selber Wort, das aus dem Unwirklichen, Unendlichen quillt. Niemals ist der äußere Vorgang so grell erschienen und zugleich so nichtig gewesen. Denn nicht aus s e i n e n Bächen entsteigen die Figuren der Szene, sie schwimmen nicht in ihm, — sie gehen an ihm entlang auf einem unsichtbaren Pfad. An und für sich ist Claudius ein halb schrecklicher, halb belustigender Menschenfresser, und der Einakter bliebe schlecht, liefe nicht Nacht für Nacht das junge Weib aus vollkommen gegensätzlicher Regung in die Stadt hinab, um sich ebenso maßlos zu verschenken an die Armen in der Schönheit. Denn daraus ergibt sich — hier und sonstwo — das Dritte, das Zusammenschlagen zum Akkord, das Ineinanderfluten von Hell und Dunkel zur tragischen Dämmerung.

Es ist das Zwielicht der griechischen Sage, in dem mit heißer Stirne Admet, mit kühlerer Alkestis — beide in einziger Bewegung zueinander gewendet — stehen. Denn Admet und Alkestis sind es, die in vielfacher Vermummung über die Szene huschen. Admet, der leben wollend endlos nimmt und besitzt: Süße der Frau, der Freiheit, der Jugend und der hellen Schönheit. Admets Trieb ist mächtig in Claudius' wüster Eifersucht, in Juans und Jorgens Raserei um den Besitz Juanas, die beiden Frau geworden ist, in Herrn von ***, der, dekadenterer Claudius, Sylvette — die unerwartet von Ball und Betrug Heimgekehrte — nicht mit dem Schwert, aber mit der Schärfe einer richterlichen Gesinnung totschlägt, im Grafen Lavalette und im Milliardär, am stärksten in „Gas": als breiteste Masse, die nichts als leben will, ohne Würde und ohne Sinn: Form des Menschlichen überhaupt, seine tiefste, starrste, mitleidswürdigste.

Keine Nacht ohne Tag, kein Zeitliches ohne Ewiges und so kein Admet ohne Alkestis: Form des Menschlichen überhaupt, seine höchste, beweglichste, verehrungswürdigste. Alkestis, das Trankopfer der Liebe ausgießend, Hingabe schlechthin, auch sie überall als letzte Beseelung mächtig: in Claudius' jungem Weib, in Juana, dann — die reinste und schönste — in Gräfin Lavalette, im Sohn des Milliardärs, ganz an die Menschheit hingegeben, die schöner, würdiger, beglückter leben soll, nicht um Betriebsmittel, Gas, sondern den Menschen zu erzeugen — auch er Alkestis. Unendliche Hingabe, bekräftigt nicht durch leiblichen Tod — den stirbt auch der Milliardär um des Phantoms der Jugend, der Offizier (in „Gas") um des Phantoms der Ehre willen, den stürbe auch der Ingenieur um des Phantoms der Arbeit willen: Herstellung von Gas — bekräftigt durch die Gesinnung, die kein Opfer bestreitet, tragischer Opfertod um der Wahrheit willen über das Leben hinaus.

Zwischen Admet und Alkestis gibt es keine Berührung und doch eine. Admet kann Alkestis werden: in Sylvette, die, dem Brand entstiegen, nichts als leben will, primitiv und sinnlich, und zurückkehrt ins Feuer, um reiner zu leben in dem, den zu lieben sie begonnen hat. —

Der griechische Mythus löst alles in eine reine äußere Handlung auf: Alkestis sagt das Notwendigste, das Unvermeidliche zu Admet, sie berühren sich

[1]) Claudius. [2]) Friedrich und Anna. [3]) Der Brand im Opernhaus. [4]) Das Frauenopfer. [5]) Die Koralle. [6]) Gas.

nur von außen im Vorgang, nicht von innen. Die mythische Novelle — auch die Alkestis des Euripides ist nur dramatisierte mythische Novelle — berichtet das Merkwürdige, den wunderbaren Einzelfall. Das Drama kennt kein rein Aeußeres, keinen wunderbaren Einzelfall, es gibt nicht das Erste und Zweite sondern das Dritte, den Akkord: was zwischen Alkestis und Admet geschieht. Erst hier wölbt die tragische Dämmerung hoch auf bis an die ewige Brücke der Sterne; im Zusammenbruch Admets, der Alkestis erkennt, im Zusammenbruch der Alkestis, die sich Admet zu erkennen gibt; in ihrer Verwandlung, die, die einmalige Bindung der mythischen Novelle sprengend, ihre Figur verdunsten macht, in ihrem Verwandeltwerden in ihre Wahrheit.

Hier ist der Augenblick, wo die frühe Tragödie verbrannt wird. Der Umsturz der Szene geschieht in voller Breite. Die Wahrheit Admets wird von der Wahrheit der Alkestis bestritten und ausgelöscht. Denn es ist Irrtum, zu glauben, daß es nur logische Wahrheiten gibt. Es gibt eine immanente Wahrheit für jedes Leben. So wird das Nur-Psychologische als episch verworfen, nicht psychologischer Ablauf — lückenlose Reihenfolge der Motive und ihrer Auswirkungen — höchstes Gesetz, sondern, da es sich um Wahrheiten handelt, dialektische Entwicklung. Die Figur verliert an Bildhaftigkeit und gewinnt an Schärfe, sie wird so lange ausgefiltert, bis der klar erkennbare Satz am Boden bleibt. Der glühende Kern aller dieser Dramen ist nicht Geschehn in der empirisch-psychologischen Ebene, sondern überpsychologische Debatte: zwischen Claudius und seinem jungen Weib, zwischen Friedrich und dem Erzieher (Anna hat nur szenische Existenz, sie ist als Faktor der Rechnung unbeträchtlich), zwischen Juan, Jorge und Juana, zwischen Herrn von *,* und Sylvette, Graf Lavalette und Gräfin Lavalette, dem Milliardär und seinem Sohn, dem Sohn und den Arbeitern, den „schwarzen Herren der Arbeit" und dem Ingenieur. Um die beschenkten Bettler, den frühen Geliebten, die Frau, die beiden zugehörig ist, das brennende Haus und den brennenden Betrug, die heiße Schmach der Liebenden, das heiße Glück und die explodierte Fabrik? Scheinbar! In Wirklichkeit liegt das alles weit. Wie alles Aeußere, wenn zwei um Wahrheit sich heftig miteinander bereden. Sie reden an diesen Dingen vorbei vom Letzten: von sich. Mit der verzweifelten Eindringlichkeit, mit der die Rede sich strafft, wenn es um das Letzte geht: um das Bestehen der Wahrheit. Hier ist die Hitze des Kampfes, das Beben der Flanken, die Schärfe der Waffen und das lauernde Zulangen zu jedem Vorteil, das Mißtraun der Kämpfenden und der rücksichtslose Trieb zum Niederwurf. Hier die tragische Zusammenballung zum Gewölk des Schicksals. Hinter jedem Gegner steht der Gott, stößt mit olympischen Kräften mit in den Schaft des Speers und stützt den schildtragenden Arm.

Nur atmen wir in eisiger Luft, weil alles Wohnliche und Gewöhnliche fehlt. Die Abstraktion reduziert die „Figur" bis zu einem Restgebilde von geometrischer Gesetzmäßigkeit. Die Fülle der psychologischen Begleitmotive wird durch ein geniales System der Verkürzung abgestrichen, Wille zur äußersten Vereinfachung und Verdichtung treibt mit letzter Kürze des zu durchlaufenden Weges die Formel hervor, in der sich alles Wesentliche konzentriert. Keine Entwicklung sondern ein Sprung, ein Ueberspringen der Mittelglieder [1]), ein Abholzen der Rinde, bis der Stamm rein und glatt gerundet in die Höhe schießt: die ausgeprägteste Form eines dichterischen Kubismus.

Man hat hier Schwächen gewittert und ewige Vorwürfe erhoben, wo Stärke gewollt und Vorzug erreicht ist. Man hat von naturalistischer Bindung nicht loskönnend gebrandmarkt, wo ein neuer Stil zutage treten will. Kälte des Intellekts sollte diese Gebilde ersonnen und Schwäche durch starken theatralischen Aufwand zu verkleiden gesucht haben. Aber ich kenne keine moderne Tragödie, die heißeren Atems wäre, als das „Frauenopfer", keine explosivere, als „Gas". Tobten sich diese Dichtungen mit minderer Wucht des architektonischen Gedankens aus man würde gewiß das Gefühl nicht schmälern, das feurige Blasen auswirft wie ein Springbogen aus Flamme. Man stößt hier an, wo man nicht sollte. Man feiert Zuchtlosigkeit als Zeichen von Genie, und man bekrittelt das Unterscheidende der künstlerischen von der dilettantischen Artung: den Willen zum Bauen und die bauenden Kräfte. [2])

[1]) Als Beispiel der Schluß des ersten Aktes von „Gas", der Entschluß der Tochter im dritten Akt der „Koralle", der des Schreibers im zweiten Akt von „Gas".

[2]) Und überhaupt ist es leichter, Schwächen zu entblößen, als Zusammenhänge zu begreifen. Ich könnte — käme es mir nicht auf höheres an — die zahlreichen Stellen aufzeigen, wo die Haltung des Künstlers schlecht ist, sein Blick trübe, und wo sich der entscheidende Strich der unsicheren

Dies ist das Letzte und Entscheidende auch hier: das Bauen, das Zusammenhalten, das Werkschaffen, der Dom. Dieser Wille, der von einer jüngsten, schwachlebigen Revolution in Frage gestellt ist, — keine Brücke führt von der einen zum andern. Denn der Bau erst stößt in den Himmel vor, was chaotisch am Boden klebt, was nicht den Drang zur Vertikale hat, bleibt liegen und kann Gott nicht schauen. — Der Bau, der hier gewölbt wird, ist hell, durchsichtig, überschaubar, klar in Riss und Struktur. Er ergibt sich aus der einfachen Grundtatsache, daß hier nicht Vielfaches gegen Vielfaches steht — der ungeheure Kräftekomplex des Shakespeareschen Barockmenschen – sondern Einfaches gegen Einfaches — Platos mit dünnstem Silberstift gezogene Figur eines Redenden und Ueberredenden: Wahrheit gegen Wahrheit. Kaisers letzte Tragödien sind in umfassendstem Sinne platonisch geschult. Die Figuren haben nur eine Feindschaft — die dialektische, nur daß die platonische Antithetik eines höheren und niederen Typus rein begrifflicher Ordnung zu einer Antithetik rein menschlicher Ordnung verbreitert ist. (Daher die merkwürdige Vorliebe für das Substantiv und sein Correlat, das substantivierte Partizip, die Zurücksetzung der reinen Verbalform: das Ueberwiegen der Seinsform über die Tätigkeitsform.) Die Gebärde des Redenden verblaßt darüber, der Ueberredende hat sie nicht, weil sie Sprache des Körpers und nicht des Geistes ist. Alles, was unterhalb der reinen Unterredung in der Zone des Leiblichen wächst, bleibt fern. Weil Aufklärung in einem weitesten und reinsten Sinne als letztes Ziel gerichtet ist.

Also Rationalismus? Nichts weniger! Denn das Ziel wird nicht erreicht. Alle Dialektik bleibt fruchtlos. Der platonische Dialog wird zur Tragödie. In die durchsichtige Klarheit bricht ein Dunkles, Fremdes ein. Der Verlauf wird umgekehrt: es geht nicht von Dämmerung zur Klarheit, sondern Klarheit wird zu Dämmerung verdüstert: Das Wort wird ausgestoßen und findet kein Echo. Alle Gäste sind vom Tisch aufgestanden. Der Redende sitzt allein und die Stunde ist spät.

Daher der schmerzliche Rückweg, die Wiedereinsetzung der Szene: Sokrates, der den Schierlingsbecher trinkt. Weil diese Handlung stärker überredet als jedes Wort. Das ist Juana, die den vergifteten Wein hinunterstürzt, damit Juan und Jorge sie erkennen; das ist Sylvette, die zurück ins Feuer geht, damit Herr von *** sie erkenne; das ist Gräfin Lavalette, die die tödliche Kugel auffängt, damit Graf Lavalette sie erkenne. [1])

Hier wird der Zwang der Formengebung sichtbar: Sokrates starb den Liebestod der Alkestis. Er war der Lehrer Platos, welcher hinging, seine Tragödien verbrannte und die Szene stürzte. Er war der Lehrer und gab mit seinem Tode ein Schauspiel. Er richtete die umgestürzte Szene wieder auf.

Wundervolle Verknüpfung! Vielleicht haben wir von dem Schöpfer Eustaches de Sainte Pierre diese stärkste Ballung der tragischen Atmosphäre als reifste Gabe zu erwarten. [2])

Hand versagt. So häufig: die Umbiegung der charakterisierenden in die karikierende Linie, das Ueberwuchern einer rein szenischen Phantasie, die intellektuelle Manier der Kontrastierung von Haupt- und Nebenfigur, das Zerfallen der Szene in wesentliche und unwesentliche Bestandteile, das Vordringen der Tendenz, das Erstarren zur Formel, dann im Einzelnen der Mord des Milliardärs — dieser Schlag in die Luft —, seine gefährlich romantische Basis, die schulmeisterliche Demonstration an dem Selbstmord des Offiziers in „Gas", der schwache Schluß dieser Tragödie und mehr Kommt es darauf an, wo es gilt, ein Ganzes zu erfassen, das gut und groß ist.

[1]) Wie prinzipiell Kaiser nicht den tragischen Mord sondern den tragischen Selbstmord darstellt, ergibt die Uebersicht seiner „Helden": Karla, Eustache de Sainte Pierre, Gräfin Lavalette, der Kassierer der Milliardär, Sylvette, Juana.

[2]) Inzwischen ist als letztes Werk Kaisers ein Sokratesdrama „Der gerettete Alkibiades" erschienen, über das ich mich kritisch hier nicht mehr aussprechen kann.

INDIVIDUELLE ANPASSUNG UND ANFERTIGUNG VON
AUGENGLÄSERN
FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK
OPTIKER HENNE :: OBERNSTR. 32
EINGANG AN DER KATHOLISCHEN KIRCHE

Viktor Tuxhorn.

W.H.H. Als diese Hefte im 2. Jahrgang zu erscheinen begannen, setzten wir uns als eine unserer wichtigsten Aufgaben die Förderung der bildenden Künste in unserer Stadt vor. Im Laufe der herausgekommenen Nummern haben wir denn auch versucht, die Reihe der einheimischen Maler, Graphiker, Bildhauer und Kunstgewerbler durch eingehende Besprechung weiten Schichten der Einwohnerschaft nahe zu bringen und durch Belebung und Bestärkung der wechselseitigen Beziehungen beiden Teilen zu nützen. Ehe die nächste Ausgabe als Schlußheft erscheinen wird, bringt diese, wie die vorherige Nummer noch eine Reihe Reproduktionen aus privatem Besitz als Ergänzung zu den in Nr. 11 vereinigten städtischen Kunstwerken.

Der Mittelpunkt des Bielefelder Kunstlebens liegt in der Kunstgewerbeschule, die unter der Leitung des hochverdienten Direktors Wrba einen am ganzen geistigen Dasein der Stadt merkbaren Aufschwung gezeitigt hat. Alle die Bielefelder Künstler, die wir hier besprochen haben, stehen in engster Beziehung zu diesem Institute, und es geht nicht an, daß wir heute die Reihe abschließen, ohne der Quelle zu gedenken, aus der sie alle getrunken haben: Böckstiegel und Godewols, Steinkühler und Lossie, Schabbon und Leverenz, ob sie nun Lehrer oder Schüler des Hauses sind, der Existenz dieser Lehranstalt sind sie alle zu Danke verpflichtet und mit ihnen sind wir es.

Gleich im ersten Heft dieses Jahrgangs konnten wir eine Besprechung der Ausstellung der „Roten Erde", dieser Künstlervereinigung ehemaliger Schüler der Gewerbeschule bringen. Das Haupt dieser Gruppe war damals Viktor Tuxhorn, der nach mancherlei Kämpfen innerhalb des Vereins heute mit seinen Kollegen um die im Wesen unserer Zeit notwendig begründete Errichtung einer wirtschaftlichen Zielen zustrebenden Sicherung durch Zusammenschluß kämpft.

Viktor Tuxhorn können wir als einen der Begabtesten unter den Jungen in der Bielefelder Zunft ansehen. Und als einen der Fleißigsten und Geschicktesten; mit einer verwunderlichen Produktivität auf allen Gebieten tut er sich als Maler, Zeichner, Radierer, Holzschneider, gleichmäßig erfolgreich als Landschafter und Porträtist hervor. Wenn man die in den Ecken seines Ateliers umeinander geworfenen Bilder aus der Zeit um 1910 mit den jüngsten Werken, etwa mit dem vor einigen Wochen in der Volkswacht ausgestellt gewesenen Stilleben oder mit der Sparenburglandschaft vergleicht, so wird man finden, daß sich seine Entwicklung organisch und folgerichtig, langsam fortschreitend, ohne Gewaltsamkeiten und ohne snobbistisches Modern-sein-wollen vollzogen hat. Tuxhorn war sich als guter Künstlermensch in seinem dunklen Drange des rechten Weges stets bewußt. Alle Exkursionen in fremde Gebiete, das Spazierengehen in fremden Gärten und ein der großen Trommel Nachlaufen vermissen wir bei ihm gern. Eine ihm angeborene, gewissermaßen aus seinem Blute hervorsprießende Modernität ist typisch für ihn. Zeigen doch bereits seine aus dem 7. bis 10. Lebensjahr stammenden Kinderzeichnungen eine — über die sonst in diesem Alter auf Grund technischer Unvollkommenheit häufiger zu findende Ausdruckskunst wesentlich hinaus gehende — erstaunliche Lebendigkeit und Kraft bei der Erfassung und Darstellung des Typischen an einer Bewegung oder Verrichtung von Tier oder Mensch. Diese Proben würden, wenn sonst nichts, bei einem Vergleich mit den schmissigen Arbeiten aus letzter Zeit beweisen, daß die ungenierte, ja manchmal freche Sicherheit des Vortrags bei Tuxhorn nicht gewollt, sondern angeboren ist. Später macht sich dann in der Zeit berufsmäßiger Anfängerschaft, wie nicht anders zu erwarten, ein Streben nach Naturwahrheit und schulmäßiger Verarbeitung geltend. Wie bisher noch jedem Künstler, hat ihm diese Zeit grammatikalischen Zwanges nur gedient; er ist mit dem Zwang freier geworden, lernte die Freiheit richtig verwenden. Die Kunstbeilage erweist ihn als innerlich müssenden Expressionisten eigener Prägung. Er gehört nicht zu den von diesem Bazillus infizierten Kranken, die wir jetzt so häufig haben, auch hier in Bielefeld, wo nämlich eine besondere Spezies, die „Böckstiegelei", besonders gut gedeiht. Aber mit der Kunst ist's ja anders als mit der Theologie, denn hier ist das Gift von der Arznei sehr wohl zu unterscheiden. Viktor Tuxhorns leichter, unbekümmert-entfließender „Expressionismus" (wenns schon ein Schlagwort sein soll) ist genau so ein Eigenprodukt wie Böckstiegels rustikale, granitharte, romanisch-strenge Art. Eben weil sie beide ganze Kerle sind, haben sie so wenig gemein wie die westfälische

VIKTOR TUXHORN, HOLZSCHNITT: JUNGFRAUEN

Bauernerde gemein hat mit der Handwerksstube des wohlhabenden bürgerlichen Meisters in der Stadt. Als bildender wie als Gebrauchsgraphiker nimmt Tuxhorn eine ansehnliche Stellung ein. Ueber mehrere Nummern verstreut, haben wir Arbeiten von ihm gebracht; neben diesen und anderen, durch den Katalog der Septemberausstellung bekannt gewordenen Holzschnitten gehören zwei farbige Blätter zu den besten Erzeugnissen seines Messers: „Der Jahrmarkt", eine lustige Massenszene voller Bewegung und Lebendigkeit, wohlgelungen in der Farbe und getränkt mit einem für den Künstler typischen zierlichen Humor, und „Das Gespann", ein mit ruhigen Strichen fein in den Raum gesetztes Feldstück, voller Stimmung und Behaglichkeit. An dieser Stelle sei ferner auf die Lithographie „Die Niedernstraße im Fahnenschmuck" hingewiesen, ein sehr beliebtes und vielgekauftes Blatt (s. Kunstbeilage 41).

Besonderer Wertschätzung in weiten Kreisen erfreut sich der Künstler mit Recht als Porträtmaler. Eine verkleinerte Reproduktion der Lithographie „Porträtstudie Professor Lampings" findet sich auf Seite 86. Das Blatt ist eines der besten aus der großen Reihe derartiger Porträtköpfe, die in rascher Folge vor zwei und drei Jahren entstanden. Welch einen Fortschritt aber bedeuten die Holzschnittköpfe jüngsten Datums dagegen, wie die Bildnisse des Schauspielers H. und die Porträts in Oel aus letzter Zeit, die demnächst an die Oeffentlichkeit kommen werden. Interessant sind die Bildnisse „Vater B.", das eine in Oel, das andere als Lithographie. Die Porträts H. Sch., Maler W. Sch., Frl. Sch. erregten im September berechtigtes Aufsehen.

Eine ganze Reihe von Gebrauchsgraphiken aus jüngster Zeit werden demnächst in der Ausstellung der „Roten Erde" bei Fischer zu sehen sein. Obgleich hier offensichtlich dem Geschmack des großen Publikums Entgegenkommen

gezeigt wurde, hat Tuxhorn doch Arbeiten geliefert, die sich all dem Guten, was wir auf diesem Gebiet in Deutschland leisten, getrost an die Seite stellen dürfen. — Die Lösung solcher Aufgaben gelingt ihm, weil er an ihnen (obgleich sie Broterwerb bedeuten) doch gern und mit Liebe arbeitet. Dieser Hochmut, der den auf „Richtung" eingeschworenen Modernen so leicht innewohnt, fehlt dem einfachen, daseinsfrohen Tuxhorn ganz. Von der Natur mit fröhlichem Herzen bedacht, entfließt seiner leicht gleitenden Hand Fröhlichkeit und Gefälligkeit, jene angeborene ernste Fröhlichkeit, die nie in Gefahr kommt, Kitsch zu produzieren, wenn sie gefallen will. Wir Norddeutschen neigen gern dazu, alles und vor allem uns selbst viel schwerer und wichtiger zu nehmen, als nötig ist. Und so fliehen heiterkeitsdurstige Künstler den bleigrauen Himmel und verkitschen im Süden unter fremden Einflüssen. Das war von jeher so. Um so herzlicher wollen wir uns eines solchen heiteren Weggesellen freuen, der genug daran hat, daß er ein Kerl ist, der etwas kann und der nicht mehr und nicht weniger malt und malen will, als seinem innern Reichtum entströmt, zur Freude seiner Mitmenschen.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft
PAUL FLEEGE
Bielefeld / Bahnhofstr. 26 / Fernruf 2728

ERNST ROWOHLT VERLAG / BERLIN W 35
GRETE WIESENTHAL
DER AUFSTIEG
AUS DEM LEBEN EINER TÄNZERIN
MIT 6 LICHTBILDERN
6.—10. Tausend
Geh. M. 10.—, Pappband M. 15.—, Halbleder M. 25.—, Ganzsaffian M. 100.—

Erhältlich in allen NPG Kunsthandlungen
KUNST-BLÄTTER
Orginal Bromsilber-Photographien für Wandschmuck und Sammlungen
Reproduktionen klassischer und moderner Meister Natur-Aufnahmen
Vierfarbendruck-, Aquarell- und Silhouetten-Blätter
sowie Bilder in Pastell und Kreide-Manier, auch geschmackvoll gerahmt
Neue Photographische Gesellschaft
Aktiengesellschaft Berlin-Steglitz

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonntag 25. April	6½	**Peer Gynt**
Montag 26. April	6 Freie V.B.	**Peer Gynt**
Dienstag 27. April	6	**Peer Gynt**
Mittwoch 28. April	6 A	**Peer Gynt**
Donnerstag 29. April	6 B	**Peer Gynt**
Freitag 30. April	6 Freie V.B.	**Peer Gynt**
Sonnabend 1. Mai	6 C	**Peer Gynt**
Sonntag 2. Mai	11½	Zweite Matinée Schörg-Quartett
	6	**Tosca**
Montag 3. Mai	6½	**Faust**
Dienstag 4. Mai	7	**Femina**
Mittwoch 5. Mai	7	**Fidelio**
Donnerstag 6. Mai	6½	**Egmont**
Freitag 7. Mai	7	**Der fliegende Holländer**
Sonnabend 8. Mai	7	**Alt-Heidelberg**

OPTIKER HENNE
OBERNSTRASSE 52
Individuelle Anpassung von
AUGENGLÄSERN

W. GIEBE · BIELEFELD
OBERNSTRASSE 20
FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR
HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

DIE DEUTSCHE BÜHNE

AMTLICHES BLATT DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS
XII. JAHRGANG 1919.20 / / / Erscheint wöchentlich am Montag

Preis M. 35.— jährlich / M. 18.— halbjährlich / M. 10.— vierteljährlich / Einzelheft M. 1.— Probenummer unberechnet / Bei direktem Kreuzbandbezug vom Verlag M. 1 — Portospesen vierteljährlich extra / Abonnements nehmen alle Buchhandlungen, Postanstalten oder auch der unterzeichnete Verlag entgegen

Die „DEUTSCHE BÜHNE" ist das moderne Theaterfachblatt. Ihr Interessenkreis beschränkt sich nicht nur auf Direktoren, Schauspieler und andere Theatermitglieder, sondern hat besonderen Wert für jeden an der Entwicklung des Theaters Interessierten

JEDES HEFT bringt u. a.:

Einen LITERARISCHENTEIL mit Aufsätzen namhafter Schriftsteller über die mannigfachsten Interessengebiete des Theaters. Ferner Regiepläne nach Uraufführungen erfolgreicher Bühnenwerke und Selbstanzeigen dramatischer Schriftsteller

Die WOCHENREPERTOIRE aller größeren Bühnen (über 200 in jedem Heft) zur Orientierung über den Spielplan der kommenden Woche

Einen umfangreichen PRAKTISCHEN TEIL, der über das gesamte deutsche und ausländische Theaterwesen berichtet, mit den Rubriken: Uraufführungen / Neue Werke / Literar. Rundschau / Erfolgsberichte / Annahmen / Neue Theater / Engagementsabschlüsse / Gastspiele / Persönliches u. a. m.

Eine VAKANZENLISTE, in der Direktoren ständig ihre Mitgliedergesuche veröffentlichen u. a. m.

Die „DEUTSCHE BÜHNE" ist das bevorzugte Anzeigenblatt für alle das Theater betreffende Angebote

DEUTSCHER BÜHNENSPIELPLAN

HERAUSGEGEBEN VOM DEUTSCHEN BÜHNENVEREIN
24. JAHRGANG / Erscheint monatlich / Preis M. 18.— jährlich

Enthält die Repertoire aller deutschsprachigen Bühnen / Ferner allmonatlich eine Liste aller stattgehabten Uraufführungen mit Angabe der Verleger / Für jeden dramatischen Schriftsteller unentbehrlich

Proben und Verlagsberichte versendet auf Wunsch unberechnet

OESTERHELD & CO. VERLAG, BERLIN W 15

Soeben erschien: JULIUS BAB

NEUE KRITIK DER BÜHNE

Dramaturgische Grundlegungen und Ausführungen

Preis 10 Mark / Gebunden 14 Mark

Mit diesem Bande setzt der bekannte Berliner Dramaturg und Kritiker, der erst unlängst durch seine Literaturgeschichte des jüngsten deutschen Dramas „Der Wille zum Drama" berechtigtes Aufsehen erregt hat, seine Bemühungen um die prinzipielle Erkenntnis der dramatischen Form fort. Seine Untersuchung über „die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas" dürfte überhaupt grundlegend sein für eine völlig neue und höchst fruchtbare Betrachtung des ganzen dramaturgischen Problemkreises. Aus dem weiteren Inhalt seien die „Dramaturgie des Fernsprechers", die „Schmierendämmerung", die „Kategorien des Dramas" und die „Grenzbestimmungen der Bühnenkunst" hervorgehoben. Ueber die jetzt soviel diskutierten Probleme der Theaterorganisation wird sehr viel Gründliches und Klärendes gesagt, und schließlich wird in seiner ganzen fatalen Wichtigkeit das Problem des Kinemathographen vom dramatischen, schauspielerischen und sozial-politischen Standpunkt aus behandelt. Im ganzen also ein Buch, ebenso ernsthaft in seiner wissenschaftlichen Bedeutung wie fesselnd und anregend in der Mannigfaltigkeit seiner Beziehungen zur Kunst der Zeit zum Theater und uns selbst.

Durch jede bessere Buchhandlung zu beziehen
Gesamtbericht über Babs-Werke versendet unberechnet.

OESTERHELD & CO. VERLAG / BERLIN W 15

Parfümerie

Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26

gegenüber dem Stadt-Theater

Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage

Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

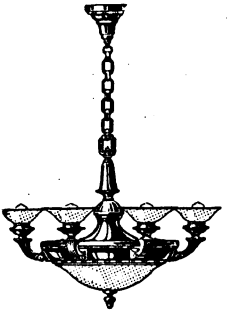
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23 c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

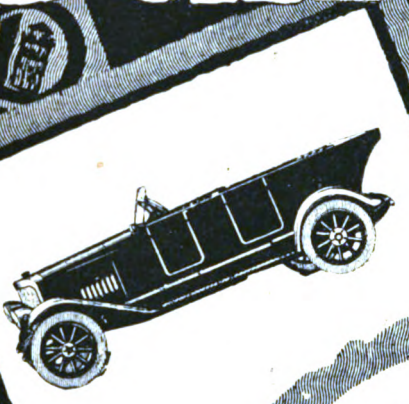
AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Dürkopp



Leichte Kettenlose

Fahrräder

FR. TATULA

MOTORWAGEN
FAHRRÄDER

DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

OTTO FISCHER, BIELEFELD

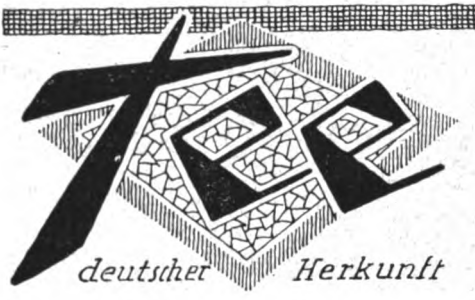
KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus"

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet", „wirklich gut", „sehr wohlschmeckend"!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN- UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE, GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 **BIELEFELD** GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Flügel und Pianinos

von **Th. Mann & Co**

Bielefeld

sind von ersten Meistern des Klavierspiels als vollendete Erzeugnisse anerkannt.

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft

PAUL FLEEGE

BIELEFELD / BAHNHOFSTR. 26 / FERNRUF 2728

übernimmt

ohne jeden Vorschuß

die gewissenhafte und diskrete Vermittlung
im An- und Verkauf von Grundbesitz jeder Art, wie

Wohn- und Geschäftshäuser, Fabriken, Hotels, Restaurants, Landsitze, Güter, Höfe usw. usw.

Hypothekenverkehr, Teilhaberbeschaffung,
Uebernahme von Hausverwaltungen.

Anerkannt reelle Bedienung. Besuch u. Angabe v. Referenzen unverbindlich.

Pelze

kauft man
am besten
bei

Guido Schuckelt

Bielefeld, Niedernstr. 28.

Gegründet im Jahre 1882
Fernsprech-Anschluß 1845

In Hüten u. Mützen stets
das Neueste!

Aufbewahren von Pelzwaren.

BIELEFELDER BLÄTTER
HERAUSGEGEBEN VOM STADTTHEATER
HAUPTSCHRIFTLEITER WOLFGANG HOFFMANN HARNISCH

SCHLUSSHEFT 1920

Shakespeares „Richard III."

von Dr. Ernst Leopold Stahl (Heidelberg).

Im chronologischen Inhaltsablauf der Shakespearischen Königsdramen, die zwischen den Pfeilerstücken „König Johann" und „Heinrich VIII." den Kampf der roten und der weißen Rose darstellen, — d. h. der Familien Lancaster und York, zweier Zweige des gleichen Königshauses Plantagenet — steht Richard III. an vorletzter Stelle. Die Entstehung der Dramen vollzog sich wohl nicht in derselben Reihenfolge. Der Dichter folgt in der Darstellung des Titelhelden sehr eng seinen historischen Quellen. Er verstärkt wohl überlieferte Züge, aber er verändert sie — im Gegensatz zum nachfolgenden „Heinrich VIII." — kaum und wagt kaum Hinzufügungen. Allen Stoff seines Dramas reicht ihm die Geschichtsschreibung selber an, die allerdings gelegentlich schon sagenhaft ausgeschmückt war: im Sinne der neuen Dynastie, der Tudors, Richards Vernichter.

Shakespeare hat es gereizt, aus dem unendlich reichen Material, das der Tudor-Kanzler Thomas Morus und spätere Historiker darboten, die Gestalt eines grandiosen Tyrannen zu formen, eines genialen Verbrechers. Allerdings geht es uns mit „Richard III." wie mit Grillparzers „Medea": wir sollten ihn nicht ohne das vorangehende Stück sehen. Denn der dritte Teil von „Heinrich VI." expliziert und entwickelt Wesentliches, das im Anfang von „Richard III." schon fertig vor uns dasteht. So würde tatsächlich eine gedrängte Zusammenziehung der hauptsächlichen, auf Richard bezüglichen Szenen der früheren Historie mit der späteren zu einem noch umfangreicheren Drama, als es „Richard III." ist, vielleicht die verlockendste Lösung bedeuten. Zumal Shakespeares Farbenreichtum und die seelische Bewegtheit seiner Gestalten den Zuschauer viel länger aufnahmefähig erhält als selbst die lebensvollste Wiedergabe eines rhetorischen Schillerdramas.

Aber auch die Figur, wie sie das eigentliche Richard-Drama darbietet, weist noch einen gewaltigen Reichtum an Entwicklungszügen auf, von der geheuchelten Biederkeit, die er vor der Thronbesteigung spielt und vor welcher er seiner wahren Empfindung nur vor sich selber Ausdruck gibt, bis zur offenen Tyrannis nach jener. Und diese wächst dann wieder Zug um Zug bis zur höchsten Steigerung, die zugleich den Rückschlag bringt und das Menschlichste in diesem, rot in rot gemalten Bilde eines willensstarken Massenmörders: das Erwachen des Gewissens, die Flucht vor sich selber. Kuno Fischer, der verstorbene Heidelberger Gelehrte, hat in seiner ausgezeichneten Studie die Charakterentwicklung Richard III. wohl am einleuchtendsten nachgezeichnet. Otto Ludwig hat von dem grausig düsteren Drama gesagt: „Es ist der Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisierung irgend eines besonderen Stückes Geschichte".

Titel- und Inhaltsverzeichnis zum 2. Jahrgang sind erschienen nnd werden an Interessenten zum Preise von 4 Mark abgegeben.

Richard III. ist eine so prominente Gestalt in diesem Drama, wie sie sons vielleicht nur noch im Hamlet zu finden ist. Ja, er ist fast noch mehr Mittelpunk als dieser: man könnte von dieser egozentrischen Zentralfigur aus, die von sich selbst sagt: „Ich bin, ich selbst, allein", wieder an parallele technische Versuch im Drama der Jüngsten erinnern. Auch diese Shakespeartragödie ist übrigens — nach allgemeiner Annahme — das Drama eines noch Jungen: seine Maßlosig keiten, seine Kühnheiten lassen darauf schließen.

Das Uebergewicht der Titelrolle ließ es früh schon — eigentlich seit der Uraufführung mit Burbadge bereits! — als ausgesprochenes Virtuosenstück erscheinen: Garrick, Döbbelin, Fleck (diese zwei als Weißes Richard), Ludwig Devrient, Dessoir, Dawison, Lewinski, Mitterwurzer (aber nicht Kainz) und jetzt Wegener sind seine größten Vertreter. So kam allmählig die Meinung auf, es enthalte das Drama sonst überhaupt keine Rolle von Bedeutung. Balthaupt behauptet geradezu grotesk, „nie sei in den engen Raum eines fünfaktigen Stückes ein elenderes Gesindel zusammengepfercht worden", und Bodenstedt findet in seinem — übrigens etwa dem Horizont einer Pensionsgans angemessenen — Buch „Shakespeares Frauencharaktere" kaum zehn Sätze zur Charakteristik der weiblichen Gestalten dieses Stückes für nötig. Und doch sind gerade diese interessanter und zahlreicher als in den anderen Königsdramen: Margaretha, der „Chor der Vergangenheit", die Ahnfrau des depossedierten Hauses Lancaster mit ihren Rachedrohungen (die gelegentlich ganz weggeblieben ist); die andere alte Frauengestalt, Richards unglückliche Mutter, die Herzogin von York, deren Fluch über den eigenen Sohn sich ergießen muß, als er ihr die Enkel getötet hat. Und neben diesen beiden wichtigen Randfiguren zwei der reizvollsten Shakespeareschen Frauen: die oft mißverstandene und sinnlos zusammengestrichene Elisabeth und die schwache, Richards Einfluß erliegende Anna — große Aufgaben für Künstlerinnen mit Gestaltungsgabe. Eine starke Regie kann aus den Figuren rund um Richard, besonders den weiblichen, psychologisches Kapital in Fülle schlagen. Erste Voraussetzung ist natürlich, daß sie in ihren wesentlichen Zügen erhalten bleiben, was allzu selten der Fall ist.

Der dritte Richard.

von Carl Niebuhr.

An dem Shakespearedrama „König Richard III." bewundern wir noch heute die Kraft, mit der unser Interesse für eine Persönlichkeit eingefangen und festgehalten wird, die doch ganz vorwiegend Furcht und Abscheu zu erwecken bestimmt ist. Dieser letzte Herrscher aus dem Hause der Weißen Rose (1483—1485) gilt dem Dichter, und schon seinen Quellen, als der grelle Schlußeffekt einer bösen alten Zeit, als krüppelhafter Dämon und erbarmungsloser Vampir, nach dessen blutigem Ende ein neues Königsgeschlecht, das der Tudors, glücklichere Tage über England zu bringen berufen wurde. Kenner der britischen Geschichte dürfen dem Drama sogar die Anerkennung aussprechen, daß es die unheimliche Stimmung der viel älteren Wikingperiode, unter der das Inselreich vormals Jahrhunderte hindurch litt, noch einmal mit Geschick heraufbeschwor. Richard von York, der mißtrauische Menschenschlächter, ist eigentlich die beinahe gespenstische Wiederholung des dänisch-nordmännischen Raubfahrertypus geworden, dessen Spuren sich hier einstmals so tief eindrückten. Die Schauspielkunst hat sich einem solchen Empfinden auch mehr und mehr hingegeben. Ihr Richard III. tritt als alternder Pirat im Eisenkleide auf die Bühne, die Hand am Schwert, finstere Blicke um sich werfend, suchend, wen er verschlinge. Lahm und bucklig ist er nur im Ratszimmer, und auch dort fallen bei manchen Szenen die Gebrechen gleichsam von ihm ab. Das Scheusal bleibt dennoch ein Held und stirbt eines Helden Tod.

Die englischen Tudors sind erst durch ihren letzten weiblichen Sprossen, die Königin Elisabeth, zu rechtem Glanz gelangt. Als Owen Tudors Enkel, Heinrich von Richmond, nach Richards Ende auf dem Schlachtfelde von Redmore bei Bosworth König wurde, nun der Siebente seines Namens, da zeigte sich, daß mit dem Personenwechsel nicht viel gewonnen war. Aber die neue Dynastie setzte sich fort, während die älteren Linien auf tragische Weise erloschen, und unter dem zweiten Tudor, dem königlichen Blaubart Heinrich VIII., fand man sich

mit dem Schicksal ab. Damals, etwa fünfzig Jahre nach Richards Ausgang, wagte die höfische Geschichtschreibung zuerst, das geschwärzte Bildnis zu entwerfen, dem dann, nach weiteren sechzig Jahren, William Shakespeare gefolgt ist. Kein Geringerer als Thomas More, der Verfasser der „Utopia", war hier der Urheber gewesen. Seine „Geschichte König Richards III." geht von dem leidenschaftlichen Bemühen aus, das hinterlistige Henkerregiment seines eigenen Gebieters erträglich und noch beinahe golden erscheinen zu lassen gegenüber dem Meer von Blut, Verrat und Grauen, worin Richard zeitlebens gewatet habe. Und Heinrichs VIII. schwammige Figur bedurfte auch äußerer Hebung: da machte More aus dem nun wehrlosen Richard einen verwachsenen Greis zurecht. Eine merkwürdige Fügung aber verhinderte, daß die Tendenzschrift vor der Hinrichtung Mores, die auf Befehl seines Herrn geschah, an den Tag kam. Sie wirkte jetzt beinah wie eine nachträgliche moralische Rechtfertigung des geschwinden Todesurteils, das den Verfasser betroffen hatte.

Noch ist nämlich zu erkennen, daß die ältere Generation um 1535 das Werk Sir Thomas Mores mit kaum verhohlenem Unwillen aufgenommen hat. Man veranstaltete sogar insgeheim Umfragen, und es lebten Leute genug im Lande, die Richard III. gesehen, seine Regierungsfrist mit durchgemacht hatten. Erst im neunzehnten Jahrhundert gelang es dann, zu Hardwicke Hall die Gegenschrift aufzufinden, in der William Cornewaleys das Andenken des Vielgeschmähten verteidigte. Bezeichnenderweise hebt Cornewaleys hervor, er stände mit seinem besseren Wissen keineswegs allein da, obwohl es geglückt wäre, die Welt über den richtigen Sachverhalt zu täuschen. Seit Veröffentlichung der Briefe Richards III. durch James Gairdner leidet es auch keinen ernstlichen Zweifel mehr, daß Richard durchaus volkstümlich regierte und von der Absicht geleitet war, dem Königreiche den allzulange entbehrten inneren Halt für eine ruhigere Entwicklung zu schaffen.

Zerrüttet durch furchtbare Parteikämpfe des hohen Adels, der die dynastische Frage fortwährend in der Schwebe verharren ließ, hoffte England längst auf eine starke Hand, die diesen sogenannten Rosenkriegen ein Ende gebieten werde. Seit 1471 gewann die Aussicht dazu an Boden. Das Haus York, mit der weißen Rose im Wappen, warf die rote Rose, das abgeblühte Haus von Lancaster, endgültig nieder; auf einen schwachsinnigen Lancasterkönig folgte der kriegstüchtige Eduard IV. von York, einer der schönsten Männer jener Zeit. Neben ihm standen seine jungen, ihm körperlich ähnlichen Brüder, Herzog George von Clarence und der damals neunzehn Jahre alte Richard, Herzog von Gloucester. Aber noch war das Verhängnis nicht gebannt. König Eduard verstrickte sich in die Reize der verwitweten Elisabeth Grey aus dem Geschlechte Woodville und machte sie zur Königin. Das gab eine neue Adelsfaktion und entzweite die Brüder. Clarence, nicht ohne eigene Schuld, fiel 1478 dem Zwist zum Opfer; Eduard IV. ließ ihn als Hochverräter belangen und umbringen. Seine Güter empfingen die Woodvilles, die auch den Thronfolger zur Erziehung überantwortet erhielten. Richard von Gloucester hatte wahrlich keinen Grund, hier mitzuwirken, und noch Thomas Moore deutet nur sehr vorsichtig an, daß er den Tod des Bruders im Kerker gefördert haben könnte. Bei Shakespeare jedoch ist schon ein sehr dramatischer Schurkenstreich Richards daraus geworden. Mit gleicher Freiheit behandelt das Schauspiel auch die Werbung Richards um Anna Nevil. Könnte der Vorgang, wie die Widerstrebende aus dem Trauerzuge heraus vom „buckligen Richard" fasziniert wird, einem sehr modernen Dichter viel Ehre bringen, so hat sich zwischen den beiden historischen Personen ein Liebesroman älteren Stils begeben. Die Verwandten Annas gönnten dem jungen Prinzen die reiche Erbin nicht, aber sie war mit ihm einig, entfloh der Hut unter romantischen Umständen und verbarg sich, als Küchenmagd verkleidet, in der Londoner City, bis Richard herbeieilte und sich sogleich mit ihr trauen ließ.

Am 26. Juni 1483 wurden sie König und Königin von England; Richard war damals einunddreißig Jahre alt. Eduard IV. starb am 9. April, durch Unmäßigkeit vor der Zeit entkräftet, und in den dazwischenliegenden Wochen hatte sich ein Intrigenspiel mit nachfolgendem tragischen Ausgang begeben, das auf Richards III. kurze Herrschaft ein so fahles Licht werfen sollte. Das Haus York zählte nur noch fünf männliche Sprossen: vier Knaben (den nunmehrigen König Eduard V., dreizehn Jahre alt, dessen Bruder Richard, dann einen Sohn Clarences, ferner Gloucesters zehnjährigen Sohn Eduard) und Richard von Gloucester selbst als einzigen erwachsenen Mann. Von bewährter kriegerischer Tüchtigkeit, war der Herzog doch bei aller feurigen Energie von schwacher Gesundheit, und der un-

gebändigte Adel, voran die Woodvilles, konnte hoffen, ihn zunächst bei sein wohlbekannten Loyalität zu fassen, hierauf aber beiseite zu schieben. Und wirkli eilte Richard auf die Nachricht vom Ableben seines Bruders, die ihn an d schottischen Grenze traf, nach York und leistete dort in der Kathedrale unau gefordert seinem Neffen den Treueid, den er dann auch seinem Gefolge abnahr Schon in den nächsten Tagen stellte sich dieser lobenswert rasche Schritt unte den obwaltenden Verhältnissen als ein Fehler heraus, der über kurz oder lan dahin führen mußte, daß Richard als Empörer um seine natürlichen Rechte z kämpfen haben würde. Er hat nun nicht gezaudert, den jungen König und bal nachher auch dessen kleinen Bruder in seine Gewalt gebracht, London besetz und, als der Widerstand der großen Lords stets neue Wege fand, Eduards IV Ehe für illegitim erklären lassen. Damit griff er also selber nach der Krone setzte sie am 6. Juli in London und nochmals am 8. September zu York, wo sein Anhang wurzelte, aufs Haupt und begegnete den andauernden Empörungen, die schon seine Helfer und Berater fortrissen, durch das äußerste Mittel. Die Söhne König Eduards, schuldlose Opfer einer rohen und verwirrten Politik, sind im Tower, unzweifelhaft auf Richards Befehl, umgebracht worden. Erst gegen Ende des Jahres war die Ruhe im Lande hergestellt, und der letzte York konnte versuchen, den schlimmen Beginn seiner Herrschaft durch bessere Taten vergessen zu machen.

Vielleicht hat Richard III., dem neben Scharfsinn und Tatkraft weder das tiefere Verständnis für seine Aufgabe noch königliche Großmut fehlten, sich auch hierin übereilt. Er besaß einen eigentümlich demokratischen Zug, den seine Zeit mehr fühlte als begriff. Kein früherer König hat ihn an nationalem Bewußtsein übertroffen, wie er denn das Englische fließend und fehlerfrei schreibt, sich mit Glück in die Volksanschauungen eingelebt hat und mit starkem Rechtssinn auf geordnete, wirksame Justizpflege hält. Selbst unversöhnliche Widersacher haben später eingeräumt, daß seine Gesetze vortrefflich waren. Als Richard die Grafschaft Kent bereist, fordert er auf, ihm getrost Bittschriften einzureichen, denn er wolle den vorhandenen Beschwerden auf den Grund kommen. Die Geschworenenbänke würden von unsicheren Elementen, die ländlichen Einrichtungen von allerlei übeln Handhaben befreit, deren sich die aufsässigen Lehensmänner bisher trefflich bedient hatten. Devot gegen die Geistlichkeit, scheute sich Richard doch keineswegs, Priester ins Gefängnis zu stecken, die gemeiner Verbrechen bezichtigt wurden. Freilich wirkten der Prunk seines Auftretens und seine Freigebigkeit wohl noch mehr; die beiden Krönungsfeiern geschahen unter verschwenderischer Prachtentfaltung, wobei Richard seine Königsdevise, den weißen Eber, zu Tausenden unter die Menge werfen ließ. Uebrigens ist er auch Stifter des britischen Heroldsamtes geworden, indem er die „Wappenkönige" zu einem besoldeten Kollegium in London vereinigte. Sein eigner Herold, damaliger Sitte gemäß schlechtweg Blanc Sanglier geheißen, hatte nach der Schlacht von Bosworth noch die traurige Pflicht, den entkleideten und entstellten Leichnam Richards vor sich auf dem Rosse nach Leicester hineinzuführen. Und in jenem Gemetzel waren fast alle persönlichen Anhänger des Königs an seiner Seite gefallen: ein Zeichen echter Treue, dessen sich sonst nur Helden der Sage rühmen dürfen. Die Norfolks, Ratcliffe, Ferrers und so weiter, die erschlagen das Feld deckten, hatten in Richard III. einen Fürsten von gewaltigem Herrschergeist verteidigt, den England sicherlich eines Tages zurückgerufen hätte, wenn er an seine Rettung zu denken fähig gewesen wäre. Shakespeare läßt ihn nach einem Pferde rufen, und das ist vielleicht die ärgste Abweichung von der Wahrheit im ganzen Drama. Denn Richards Aeußerung beim Wendepunkt des Tages ist wörtlich überliefert: sie lautete: „Als König von England sterbe ich heut und fliehe keinen Schritt, solange noch Odem in mir ist."

König Richard III. erlag als Mensch der Nemesis, aber es war eine Nemesis von der traurigen Gestalt. Seit sein junger Sohn, gleichsam die erste Vergeltung für den Mord an Eduards Kindern, 1484 gestorben, die Dauer der Linie also erschüttert war, wuchs Heinrich Richmond und seinen Mitverbannten in Frankreich der Mut. Mit französischer Hilfe landeten sie im Sommer 1485, Waliser bildeten ihre Hauptmacht, und Verrat in Richards Heer, Abfall während der Schlacht entschieden den Sieg der antinationalen Großen, deren Schrecken der „Weiße Eber" gewesen war. Sie ließen nachher auch Richards Geschichte schreiben und ihre eigenen Leiden darin als diejenigen des englischen Volkes schildern.

Tragiker und Komiker.

von Friedrich Märker.

Das gleiche Ereignis, z. B. der Fall eines Verschwörers, bewirkt einmal tragische Erschütterung, ein andermal ein komisches Gelächter.

Und zwar ist der Fall eines Verschwörers insofern tragisch, als er die menschliche Vergänglichkeit im Gegensatz zu der Unvergänglichkeit einer Idee zeigt. Der Held erschien bisher als Träger, als Verkörperung eines unbedingten Gedankens — nach seinem Fall ist er in seiner Bedingtheit entlarvt, ist alles sichtbar, was ihn an die Erde bindet und ihn hindert, reine Verkörperung einer Idee zu sein.

Daß seine ideelle Kraft nicht stark genug ist, die irdischen Kräfte völlig zu vernichten, daß ihn die Vielheit seiner Eigenschaften hindert, ein Ziel — sei es nun guter oder verwerflicher Art — völlig zu erreichen, ist die Tragik des Menschen.

Der Tragiker sieht den Sturz also von der Seite des Zieles aus. Ihm ist der Mensch groß, weil er nach dem Absoluten strebt, tragisch, weil er in seiner menschlichen Bedingtheit unfähig ist, ein ideelles Ziel ganz zu erfüllen.

Der Komödiendichter hingegen sieht den Sturz eines Menschen nur unter dem Gesichtspunkt, daß der Mensch, der irdisch Bedingte, nach einem Absoluten strebt.

Dies Streben nennt er Anmaßung — und verlacht es.

Der Tragödiendichter sieht das Leben also vom geistigen, der Komödiendichter vom körperlichen Standpunkt aus. Im Geiste, im Willen, in seinen Ideen ist der Mensch vollkommen, in seinem Können ist er ewig beschränkt.

Der Tragiker bejaht das geistige Ziel und ist erschüttert über die Hemmung des Körpers.

Der Komiker hält sich an das Mögliche und verlacht das unendliche Wollen.

Der Tragiker ist also der Gläubige (wahre Tragödien gab es nur in religiösen Zeiten).

Der Komödiendichter ist der Ungläubige.

Aber nicht der Ungläubige aus Verständnislosigkeit für das Ewige. Nicht der Ungläubige aus Kindlichkeit und Heidentum.

Sondern der Ungläubige, der um das Ewige weiß und es verneint. Und zwar aus Scheu, ja Furcht vor dem unendlichen Geist, der das ideelle Streben des Menschen zuschanden macht, der ihn stets zum Bewußtsein der körperlichen Bedingtheit erweckt.

Der Tragiker ist einem Menschen vergleichbar, der singend die enge Heimat verläßt und in die Ferne wandert, als könne er alle Weiten durchschweifen, als gäbe es keine Müdigkeit, kein Alter, keine ungangbaren Gebirge, kein Zusammenbrechen und Sterben.

Dem Komödiendichter fehlt diese Sehnsucht nach der Allweite nicht völlig; sie ist aber einerseits weniger elementar, andererseits ist sie gehemmt von dem Wissen, daß jeder Schritt ins Weite eine Annäherung zu der Erfahrung ist, daß es für den Menschen keine Unendlichkeit gibt, daß das, was er Unendlichkeit nennt, nur die mit menschlicher Logik immer weiter hinausgerückten Grenzpfähle seines heimatlichen Dorfes sind.

Im skeptischen Wissen um die Unerfüllbarkeit jeder Idee versucht er gar nicht auszuwandern, sondern lacht über das Schweifen nach idealen Zielen, um seine eigene Sehnsucht und sich vor der Enttäuschung (die dem Tragiker tiefster Brennpunkt ist, die ihm aber lächerlich erscheint) zu bewahren.

Er will sich von allem nur in der Idee Möglichen zurückhalten und auf die Wirklichkeit verweisen.

Allerdings nicht auf die platte Wirklichkeit, denn da er um das Absolute weiß, kann er als Ziel ebensowenig wie die Verwirklichung einer Idee die alltägliche Enge aufstellen. Doch ist sie seine Gefahr wie des Tragikers Gefahr das Abstrakte ist.

Wird der Tragiker allzu leicht ein Verschwender, der im mangelnden Bewußtsein um die wirklichen Grenzen der menschlichen Begabung an alle Bittenden besinnungslos gibt, so verknöchert der Komödiendichter — der Geiz vieler Komiker ist Tatsache — leicht in einer allzu bedenklichen Sorge, nur zweckmäßige Ausgaben zu machen.

Aus dem Wissen um das Absolute wendet er sich alsdann gegen diese andere Einseitigkeit des Menschen, gegen die rein menschlichen Schwächen der übertriebenen Schätzung irdischer Güter. —

Ist der Tragiker also der für das Nahe blinde und für das Unsichtbare seherische Führer zu den unendlichen Zielen der Menschheit, so ist der Komödiendichter ein Wächter, daß die Menschen nicht nach allzu wirklichkeitsfernen, nach ideologischen Zielen streben und daß sie andererseits nicht in träger Ruhe beharren.

Er ist der Pendel, der auf keiner Seite zur Ruhe kommt, der von der Idee zur Wirklichkeit und vom Alltag zur Idee flieht und so den Gang der Zeit in gemessenem Schritt hält, bis der Weg vollendet ist und Pendel und Zeiger, über Mittag und Abend hinweg, die ruhende Einheit bilden.

Groß ist der Künstler und der Mensch, der wie Shakespeare beide, tragische Weite und skeptische Beschränkung in sich vereinigt, vollkommen aber wäre der Künstler und der Mensch, der sie nicht nur beide in sich vereint, der, als eine untrennbare Einheit beider, über Tragik wie Komik erhaben ist.

Aus unserer Bücherkiste.

(Fortsetzung).

W. H. H. Seit langen Jahren habe ich kein Buch mit so großer Freude gelesen, wie dieses: Prof. Dr. Julius Petersen, das Deutsche Nationaltheater, 5 Vorträge (B. G. Teubner, Leipzig, Berlin 1919). Der Geist der Freiheit und der Wahrheit, der aus jeder Zeile dieses Buches emporsteigt, erhob mich, um mich zugleich mit jenem Hochgefühl zu erfüllen, das die wachsende Erkenntnis der innersten Zusammenhänge eines vor andern Problemen geliebten Gegenstandes gewährt. Wenig gleicht diesem Gefühl des Triumphes, Selbstempfundenes und Selbsterdachtes plötzlich wiederzufinden in eines fremden Geistes Darstellung von wahrer Vollendung im Aufbau, von einer solchen Ausgeglichenheit des Stiles, von so klassischer Einfachheit — wie sie dem kleinen Provinzkomödianten zwischen gehetzten Vormittagsproben und Abendvorstellungen zu erreichen nie vergönnt sein wird. Von den ersten Sätzen des Vorworts bis zu den Endergebnissen habe ich Wort für Wort und Satz für Satz immer wieder gelesen. Daß man doch über eine historische Darstellung so in Feuer geraten kann! —

Indem der Verfasser die alte Vortragsform beibehielt, indem die spärlichen Stichworte, die wie ein Stück Heimatscholle im Tornister mit ins Feld wanderten, im Schatten der Kathedrale von Laon in der Herbstlandschaft von Verdun und am Kaminfeuer des Antwerpener Winterquartiers ausreiften, blieb die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit des Vortrags bewahrt, und der Reiz knapper Zusammenfassung und Herausarbeitung der Grundzüge kann sich dem Leser mitteilen, den die Befriedigung beim Genuß des gelungenen Werkes die des Autors beim Schaffen nachempfinden läßt. Indem alles Künstliche fehlt, ist das Kunstwerk fertig.

Welch ein unseliges Volk sind wir Deutschen, die wir seit Jahrhunderten gegen uns selbst wüten und unsere eigene Mutter verwunden! Ist unsere ganze Geschichte nicht eine einzige Kette von Verirrungen, von selbstverschuldetem Elend? Welches Land ist wie Deutschland gesegnet mit Schätzen der Kunst und Wissenschaft, welches Volkes Entwicklung ist so reich an großen Ideen, so leuchtend im Streben nach ihrer Verwirklichung? Und doch hat es dieses Volk noch nicht zu kultureller und politischer Einheit gebracht. Das Christentum mit seinen internationalen Zielen entwurzelte zuerst die mächtigen Einzelstämme der europäischen Nationen, um ein kulturelles Dornengestrüpp an die Stelle zu setzen. Als die andern Nationen aber Boden gefaßt hatten und wieder zu selbständigen Kronen emporwuchsen, da zerspaltete den deutschen Baum der Keil der unüberbrückbaren Trennung der Stände. Mit ihren Fürsten liefen die obern Schichten in schamloser Selbstverachtung dem Fremden nach: Italienische und französische Maler, Sänger und Schauspieler saugten jetzt am Marke des Volkes wie ehedem die Pfaffen. Die deutsche Sprache des unteren Volkes war verachtet, der deutsche Künstler galt als Landstreicher und die Almosen, die man ihm zuwarf, waren Pfennige neben dem Gehalt, das ein italienischer Kastrat bezog. Man brauchte ja nur ein paar tausend Landeskinder nach Amerika zu verkaufen — die zahlen Alles! So konnte es geschehen, daß wir als letzte Nation eine dramatische Literatur erhielten. Ein Nationaltheater freilich fehlt uns noch immer und wird solange fehlen, bis das ganze deutsche Volk innerlich zu einer Einheit zusammengeschweißt ist, die alle Deutschen von Flensburg bis nach Tirol, von der Pfalz bis zur Düna umfaßt, die die

RICHARD III.

GARRICK ALS RICHARD III.

ALOIS WOHLMUTH ALS RICHARD III.

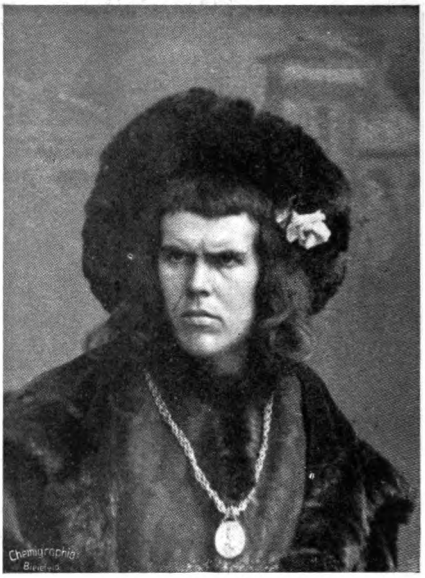
GEMÄLDE VON FRITZ VON UHDE

ERNST VON POSSART ALS RICHARD III.
GEMÄLDE VON LENBACH

ADOLF KLEIN ALS RICHARD III.

JOSEF KAINZ ALS RICHARD III.

FERDINAND BONN ALS RICHARD III.



MAX GRUBE ALS RICHARD III.

Photo Hänse Herrmann

Photo Hänse Herrmann

PAUL WEGNER ALS RICHARD III.

jahrhundertealte Wunde der Klassenverachtung und des aus ihr entstehenden Klassenhasses zum Feuer eines einzigen großen Nationalgefühles anfacht. Deutschland über Alles, wir alle unter ihm, in ihm: ein freies Volk selbstbewußt und ohne nationalistische Ueberhebung stolz auf freiem Grunde — dann wird das Nationaltheater da sein als Herz des Körpers, eine Kanzel, von der zur ganzen Nation ohne Unterschied des Standes gepredigt wird, ein geistiger Schutzwall gegen alle Spaltungsversuche, von Allen geschützt und gepflegt. War die Geschichte des deutschen Theaters eine abgekürzte Geschichte Deutschlands, so wird das Streben nach dem Nationaltheater das Streben nach einer deutschen Nation sein! Die Kirche hat versagt, sie vermochte nicht die Menschheit zur Größe zu führen, solange sie die Menschheit beherrschte; sie wird es heute, da sie dem Volke entfremdet ist, erst recht nicht können. Die Nationalbühne trete an ihre Stelle. Auch wenn die Schaubühne nicht bewußt der Mitwelt den Spiegel vorhält, wie ihre Aufgabe ist, finden wir doch alle Zeit in ihrem Bilde. Der Reinhardt des großen Schauspielhauses ist unser Reinhardt, ist Symbol unserer Zeit, Hamlet in der Manege und ringsum auf 30 Berliner Theatern Raschofis und Ballnacht und Fräulein Orska, Gulaschkanone und Immer feste druff. Wer wagt noch zu bestreiten, daß wir uns nicht in unserer Schaubühne widerspiegeln?

Von alledem spricht der Wissenschaftler Petersen nicht. Aber gerade indem er nur eine historische Darstellung gibt, dringt die Gegenwart durch alle Zeilen auf uns ein.

Alles Theater hat seinen Ursprung im religiösen Kult. In dem Augenblick, da die religiösen Sänger ihre Oratorien mit symbolischen Handlungen begleiten, vollzieht sich die Transsubstantiation vom Oratorium zum Drama. Im zehnten Jahrhundert geht das vor sich. In der Absicht, die unverständlichen lateinischen Gesänge durch illustrierende Handlungen dem Volke verständlich zu machen, wurzelnd, verliert dies Drama später seinen illustrativen Charakter, dehnt sich aus, löst sich vom Text, von der kirchlichen Handlung, vom kirchlichen Gebäude, wird ein großes Volksspiel pantomimischen Charakters, das den Marktplatz oder gar die ganze Stadt durch Tage erfüllt. Grandios aus größten Maßstäben heraus ist dies Kirchenspiel; ist wie der Dombau zwar Sache des Gemeinwesens — von einem Nationaltheater aber ist es weit entfernt. Erst die Synthese aus Dichtung und Darstellung ergibt das Theaterkunstwerk. Die Dichtung fehlt, dem internationalen Stoff entspricht die pantomimische Kunstform (Kinematograph). Das merkwürdige Ergebnis: die weite Strecke zwischen Oratorium und Pantomime, den beiden äußersten Grenzen dramatischer Kunstform, ist in kurzer Zeit zurückgelegt. (Gegensatz: Griechische Theater, Ohrenkunst, Nationaltheater).

Hatte das Christentum die ursprünglichen germanischen dramatischen Keime unterdrückt, so konnte mit der Reformation wieder der Anschluß an die alten volkstümlichen Elemente vollzogen werden. Jetzt ist der Vorgang umgekehrt: die mimischen Tänze heidnisch-religiösen Ursprungs leben wieder auf im Fastnachtsspiel. Hier ist die Pantomime das Ursprüngliche, die Sprache dient zur Erklärung der Vermummung; der maskierte Tänzer sagt sein Sprüchel, ohne daß seine Erscheinung unverständlich wäre. Allmählich wird die Rede zum wesentlichen Teil; indem der Sprecher nach einem Resonanzboden verlangt um sich verständlich machen zn können, entsteht die Rückwand und die erhöhte Bühne (Tonnen mit Brettern drüber). Der unbeabsichtigte Anschluß an das Wesen des antiken Theaters ist da, somit ist der Weg bis zur Aufführung des antiken Lustspiels nicht weit, der Humanismus begünstigt die Entwicklung, das deutsche Schuldrama lateinischer Sprache ist da, die Ausgabe eines deutschen Textbuches fürs ungebildete Publikum wird vorgenommen — noch ein Schritt und eine eigene deutsche Tragödie wäre auf die Beine gesprungen; da aber reißt der 30jährige Krieg alles zusammen.

Die später neu in Deutschland erwachsende Form, das Hoftheater, ist ein Produkt der italienischen Renaissance. Die Weiterbildung des antiken Theaters, die dort im XVI. Jahrhundert eingesetzt hatte, führt nun zur Illusionsbühne, zur gemalten Dekoration, zur perspektivischen Bühne; damit werden die Seitenplätze minderwertig, das Klassentheater ist geschaffen und mit ihm kommt die Zeit rohester Gesellschaftsvergnügung, die Dekoration wird Selbstzweck, die Wandeldekoration ohne Mitwirkung lebendiger Personen bildet den Höhepunkt der Verirrung. Zum zweiten Male nähert sich das Theater dem Kinemathographen.

Name und Begriff des deutschen Nationaltheaters treten im XVIII. Jahrhundert in Erscheinung. Die in Hamburg, Wien, Mannheim entstehenden Bühnen führen diesen Namen im Sinne eines Zieles. Der Zusammenhang mit den wirkenden Kräften der Zeit sollte hergestellt werden, das Theater sollte zur gesamten Nation sprechen und nicht mehr zu einzelnen Gesellschaftsklassen (hie Hoftheater — hie Jahrmarktsbude; hie Kastrat — hie Landstreicher) und die Kunst selbst sollte Schutz bekommen.

Der Staat hatte die Fürsorge für das größte öffentliche Erziehungsinstitut zu übernehmen und das Theater wiederum hatte den Zwecken des Staates zu dienen. Die große geistige Bewegung der Aufklärung warf die Schranken des Glaubens, des Stammes, des Standes nieder; ihr war das Theater das wirksamste Werkzeug für ihre Bildungepropaganda (Bildung sowohl des Geistes als auch des Herzens in a l l e n Schichten des Volkes), für die Erreichung einer geschlossenen Kultureinheit. Damit sind wir bei dem Punkte angelangt, wo der unmittelbare Zusammenhang mit den Problemen unserer Zeit ins Auge springt. Wir lassen beiseite, daß nun endlich in der Entstehung des Nationaldramas die wichtigste Voraussetzung erfüllt wurde, daß die kluge und tapfere Neuberin die ersten Siege der deutschen Schauspielkunst erfocht, daß Goethe durch ein Vierteljahrhundert ein nicht immer irrtumsfreier Gärtner der jungen Pflanze wurde. In freier vorurteilsloser Weise bespricht Petersen auch die Vorgänge jüngsten Datums. Aus seiner Darstellung strömt es wie Duft alten Weines, so reif und ausgegoren, erfüllt mit starker Persönlichkeit, sind seine kritischen Resultate. Aber gerade weil diese Arbeit, wie diese Persönlichkeit, uns Verehrung und Dankbarkeit abnötigt, dürfen wir in Vielem widersprechen.

Es ist jetzt ein Zeitalter der Jungen, wie überall, so auch im Theaterleben triumphiert die Jugend und jung sein ist heute eine ebenso notwendige Voraussetzung für den Aufstieg wie es früher das Alter war. Ueberall an den deutschen Theatern regen sich junge Regisseure, die mit Feuer und Schwert den Kampf für neue Ideale führen, die gewiß oft Gutes Altes zerstören, die aber viel Schlechtes Verstaubtes wegräumen. Wer heute in einem modernen Theaterbetrieb steht, begreift kaum, daß jemals an dieser Stelle alte, halbausgediente Leute zu stehen pflegten, wo unsere Anschauung nur junge heiße Köpfe sehen mag. Diese Regisseure sind heute die eigentliche Seele der größeren deutschen Theater; sie stehen in ihrer Mehrzahl zu einem Teile der Endresultate des Buches im Widerspruch. Die jüngste Entwicklung seit 1878 zeigt einen erschrecklichen Tiefstand. Das deutsche Bürgertum, das 1848 noch enge Fühlung mit den geistigen Ideen der Zeit gehabt hatte, sank in Sattheit und Genuß immer tiefer in eine geistige Trostlosigkeit. „Der Spiegel, den es sich jetzt vorhielt (das Schauspiel), gab den Ausdruck öder Inhaltslosigkeit an ideellen Lebenswerten". Gewiß — aber daß der heroische Stil in Bayreuth zur Vollendung gelangt sei, und daß seine Sonne das Schauspiel in Schatten gestellt habe, bezweifeln wir innig. Gerade in Wagner sehen wir die volltönendste Inkarnation dieses Geistes des XX. Jahrhunderts etwa im Sinne der Bewertung die der Lohengrin in Heinrichs Manns „Untertan" genießt. Bei aller Verschiedenheit des inneren Wertes gegenüber Meyerbeer sehen wir doch in ihm den Fortsetzer einer auf große Massenwirkung gestellten Kunst, die im Schauspiel ein Gegenstück etwa in Wildenbruch und Wilbrandt findet. Und so sehr der Naturalismus als Kunstform ausgespielt hat — sehen wir doch immer noch in Brahms das menschliche und künstlerische Ideal. Diese lauterste Persönlichkeit im Theaterleben des Jahrhunderts ist uns Vorbild in dem heiligen Eifer, in der großen Bescheidenheit vor dem Dichter, im innigen Dienst am Kunstwerk, in der effekt- und publikumabgewandten Art. Wagner und Reinhardt und Großes Schauspielhaus und Wilhelminische Zeitepoche und Untertanengeist und Repräsentation und Klacke und Kriecherei vor der Presse und Kriegsgewinnergeist und Preis 50 Mark für einen Parkettplatz. Wenn uns nach Eichendorff die Trennung zwischen Volk und Gebildeten hindert ein nationales Schauspiel zu haben, dann folgern wir nicht, daß „die weihevolle Erhebung zu den Gegenständen, die über allem Trennenden des Alltages schweben" das Ziel sei — sondern erst mal die Beseitigung der Kluft. Die freie Volkseinheit bilde die Grundlage, wie in der Schweiz: „durch jahrhundertelange gemeinsame Geschichte gepflegt und in der republikanischen Staatsidee konzentriert, besitzt der vaterländische Einheitsgedanke dort von altersher eine stärkere Lebenskraft als bei uns, wo er durch jahrhundertelangen Gegensatz gestört war, und durch dynastische Interessen, wie durch Partei- und Klassenunterschiede noch immer gehemmt zu werden droht." Auf diesem Wege aber ist die freie Volksbühne mehr als „eine aus dem sozialen Zeitgeist geborene charakteristische Neuschöpfung der letzten Jahrzehnte", sondern in ihr sehen wir eine Stufe, die uns dem Endziel

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft
PAUL FLEEGE
Bielefeld / Bahnhofstr. 26 / Fernruf 2728

immer näher bringt. Wie zu allen Zeiten in Deutschland liegt das Heil dieser Nation wieder einmal beim Bauern und Arbeiter, von unten kommt die Erneuerung oder sie kommt garnicht. Entweder es gelingt uns, das Volk bis in die untersten Schichten teilhaben zu lassen an unserer Kultur und Kunst, oder wir werden nie ein Nationaltheater haben, überhaupt nie eine Nation werden. Gelingt es aber, dem Theater am Bülowplatz einige Dutzend Schwesterinstitute in Deutschland zu errichten, dann kann der Weg nicht mehr weit sein, zu der Stätte, da sie zusammenströmen von der Wasserkante und aus den Bergen, vom Rhein und aus der Tiefebene. Wie man einst den Atem anhielt, wenn man den geheiligten Boden des Burgtheaters betrat, so wird der deutsche Handwerker oder Priester, Kaufmann oder Bauer, Arbeiter oder Gelehrte seine Schuhe ausziehen, um in seinem Nationaltheater beisammen zu sein mit seinem Goethe oder Schiller, seinem Mozart oder Weber. Am innigsten steht man mit Gott, wenn er einem Freund ist und Bruder; der Weg zu den Wolken ist zu weit. Im deutschen Nationaltheater ist für Graalstauben nur so viel Platz wie für den Hofmarschall Kalb auch. Wo der Respekt anfängt, hört die Achtung auf. Wir aber wollen Achtung haben und Respektlosigkeit. Das Reklamheft ist die deutsche Kultur, nicht der Luxusdruck und mit viel Respektlosigkeit und umsomehr Achtung wollen wir Jungen mit unverbrauchter Kraft bauen an der deutschen Nation, an der deutschen Einheit, am deutschen Nationaltheater. Daß ein so wirklicher Führer des Volkes, wie Julius Petersen uns so frei und klar den Weg gewiesen hat, dafür wollen wir ihm danken.

* * *

Der Mut der Verleger, die bei den heutigen Produktionskosten noch Bücher herausbringen, ist zu bewundern. Zur Zeit allerdings dürften wir den definitiven Stillstand kurz vor uns haben. Darum wollen wir zum Schluß aus unserer Bücherkiste noch hervorziehen, was neuestens hineingelegt wurde.

Bei Velhagen & Klasing ist soeben die Hälfte der Charakterbilder großer Tonmeister hergestellt. „Persönliches und Intimes aus dem Leben und Schaffen großer Komponisten" ist für junge und alte Musikfreunde dargestellt von Wilhelm Meyer. Bereits in Heft 13 brachten wir einen Ausschnitt dieser überaus sorgfältigen und fleißigen Zusammenstellungen unseres Bielefelder Musikkritikers. In Eckermanns Gesprächen mit Goethe ist uns ja ein klassisches Muster für derartige Zusammenstellungen gegeben. Der 1. Band behandelt Bach, Händel, Haydn, Mozart, im zweiten sind Beethoven, Schubert, Rossini, Schumann, Mendelssohn und Weber zusammengefaßt. Reiche Abbildungen schmücken jedes der volkstümlichen Büchlein. — Gleich den Bänden dieser Sammlung wendet sich auch Waldemar Oehlkes Geschichte der deutschen Literatur an den großen Kreis Derer, die der deutschen Literaturgeschichte mehr als ein oberflächliches Interesse entgegenbringen. Dieser stattliche Band im Lexikon-Oktavformat, der mit zahlreichen Bildnissen versehen ist, ist so recht geeignet, die Kenntnis der reichen Schätze unserer Literatur in weite Kreise des Volkes zu tragen und dadurch das Verständnis für die unvergänglichen Werte unserer Literatur zu erwecken und zu vertiefen. Der Verfasser behandelt den schwierigen Stoff in neuer Weise, indem er unter Zusammenfassung der wichtigsten Perioden ein klares Bild vom Entstehen und der Entwicklung unserer Literatur bis auf den heutigen Tag gibt . . . An den Stellen, da er zu besonders markanten Meilensteinen kommt, bleibt er dann eine Weile stehen, gibt Proben aus den Hauptwerken und Belege für die vorweggenommenen wissenschaftlichen Resultate. Wenn man den verwunderlichen Umstand in Betracht zieht, daß Wedekind in zehn Zeilen erledigt wird, daß Gerhart Hauptmann mit einer Probe aus Bahnwärter Tiel erschöpft ist und der Anreger Strindberg nur mit wenigen Zeilen gestreift wird — so wird man das hübsch ausgestattete und zweckmäßige Buch vor allem unserer heranwachsenden Jugend in die Hand geben, der das Fehlen gründlicher Auseinandersetzungen mit den Problemen der Gegenwart nicht zum Nachteil gereicht.

Aus dem Verlage von Schuster & Löffler müssen wir noch eine Neuerscheinung nachholen. Professor Adolf Winds, der langjährige Heldenvater des Dresdener Hoftheaters gibt in seiner klugen und amüsanten Plauderei Quer über die Bühnen

Immobilien- und Hypotheken-Geschäft
PAUL FLEEGE
Bielefeld / Bahnhofstr. 26 / Fernruf 2728

lebendige Ausschnitte aus der Theatergeschichte der letzten 50 Jahre. Der Verfasser kann lebhaft und lebendig schildern, was in einem taten- und erlebnisreichen Künstlerdasein sein Auge vom Ueberfluß der Welt getrunken hat. Aber das Buch ist weit mehr als das, es bringt, eben gerade weil das Persönliche die Triebfeder war, eine genaue Schilderung der Zustände und geistigen Bewegungen seiner Zeit. Der geheiligte Boden des Burgtheaters liegt mit all seinen Unebenheiten und ehrwürdigen Schönheiten klar vor uns. Das Kapitel Hassenreuters Urbild kann man trotz der künstlerischen, novellistischen Form schon als Quellenstudium für die deutsche Literaturgeschichte ansprechen. Die feinsinnigen Vergleiche zwischen deutscher und französischer Schauspielkunst, die Charakterisierung des kaiserlichen Theaters in Petersburg mit Bock seligen Angedenkens, das Genossenschaftliche, der Faust in zwei Tagewerken — so geht es bunt durcheinander, aber immer lebendig quer über die Bühnen.

Vom selben Verfasser erschien bei Heinrich Minden in Dresden eine illustrierte Neuausgabe des bekannten Buches Die Technik der Schauspielkunst. Zum ersten Male wird in diesem Buche ein systematisches Lehrbuch geboten. Rötscher bringt trotz allen Gewichtes, das er auf die handwerksmäßige Erlernung legt, doch immer mehr das Aesthetische; Winds bringt den Leitfaden des Handwerks, das in dieser Kunst eingeschlossen ist, und das gelehrt und gelernt werden kann. Die theatralische Kunst der Gegenwart gipfelt in der Wertschätzung des Zusammenspiels. Ein Ensemble von Qualitäten aber kann nur erreicht werden durch Schauspieler von künstlerischer Erziehung und Kultur. Die dazu notwendige gute, schauspielerische Kinderstube vermittelt das für Anfänger unentbehrliche, den Ausgewachsenen meistens sehr notwendige Werk.

Ein kleines, aber ganz aktuelles hervorragendes Schriftchen von Julius Bab erschien bei Oesterheld: „Produzentenanarchie, Sozialismus und Theater". Sozialisierung im wahren einzigen Sinne des Wortes bedeutet Uebernahme der Produktion in Hände, die das Interesse der Verbraucher, d. h. des ganzen Volkes wahrnehmen. Daher sind besonders bei einem so komplizierten Apparat, wie das Theater, zumal in Anbetracht der Psyche des Schauspielers die ungetümen mehrköpfigen Künstlerräte von schädlichster Wirkung. Julius Bab, unser lebendigster Dramaturg, brachte ferner mit dem Werke „Der Wille zum Drama" eine neue Folge der „Wege zum Drama" heraus. Wie Siegfried Jacobsohn als Kritiker über Deutschlands theatralischem Leben, so wacht der Dramaturg Bab über der gesamten dramatischen Produktion unserer Zeit, jeden neuen Trieb beobachtend und pflegend. Dieses bedeutsame Buch, sowie die ferner eingelaufenen Werke werden wir in einem weiteren Aufsatz besprechen.

Auf genossenschaftlicher Grundlage gibt Hans Theodor Joel im Verlage A. Karl Lang in München-Pasing eine Folge von Mappen bester neuer Graphik heraus: „Die Fibel". Ziel ist, durch niedrigsten Preis (Mark 22,50) allen Freunden neuer Kunst den Erwerb erlesener originaler Blätter zu ermöglichen. Die erste von Georg Kaiser eingeleitete Mappe enthält: 5 in der Handpresse auf Zandersbütten gedruckte von den Künstlern handschriftlich signierte Blätter, Holzschnitte von Georg Birnbacher, Lyonel Feininger und Fritz Schaefler und Lithographien von Walter Gramatte und W. Ruttmann.

INDIVIDUELLE ANPASSUNG
UND ANFERTIGUNG VON
AUGENGLÄSERN
FACHGESCHÄFT FÜR AUGENOPTIK
OPTIKER HENNE :: OBERNSTR. 32
EINGANG AN DER KATHOLISCHEN KIRCHE

STADT-THEATER-SPIELPLAN

Sonntag 2. Mai	11½		Zweite Matinée Schörg-Quartett
	6		**Tosca**
Montag 3. Mai	6½	MAI-FESTSPIELE	**Faust**
Dienstag 4. Mai	7		**Femina**
Mittwoch 5. Mai	7		**Fidelio**
Donnerstag 6. Mai	6½		**Egmont**
Freitag 7. Mai	7		**Der fliegende Holländer**
Sonnabend 8. Mai	7		**Alt-Heidelberg**
Sonntag 9. Mai	7		**Die Raschoffs**
Montag 10. Mai	7 Freie V.B.		**Die Raschoffs**
Dienstag 11. Mai	7		**Fledermaus**
Mittwoch 12. Mai	7		**Eugen Onegin**
Donnerstag 13. Mai	6		**Tristan**
Freitag 14. Mai	7		**Die Raschoffs**
Sonnabend 15. Mai	6		**Tristan** Gastspiel Taucher

OPTIKER HENNE
OBERNSTRASSE 52
Individuelle Anpassung von
AUGENGLÄSERN

W. GIEBE · BIELEFELD
OBERNSTRASSE 20
FERNSPRECHER NR. 1455

SPEZIAL-HAUS FÜR
HANDSCHUHE UND KRAWATTEN

DAS MODERNE DRAMA

von ROBERT F. ARNOLD

Geheftet 6.—Mk.** a. ö. Professor a. d. Universität Wien. Gebund. 7.— Mk.**

Bibliographie der deutschen Bühnen

seit 1830 von ROBERT F. ARNOLD Geh. 1.60 Mk.**

Shakespeares dramatische Werke

nach der Uebersetzung von A. W. v. Schlegel und L. Tieck

sorgfältig revidiert u. teiweise neubearbeitet, mit Einleitungen u. Noten versehen, unter Redaktion von H. ULRICI, herausgegeben durch die

DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

12 Bände broschiert 50.— **, gebunden 90.— **

INHALT: 1. Bd. Allgem. Einleitung. König Johann. König Richard II. König Heinrich IV. I.— 2. Bd. König Heinrich IV. 2. 2. König Heinrich V. König Heinrich VI. I — 3. Bd. König Heinrich VI. 2 König Heinrich VI. 3. König Richard III. — 4. Bd. König Heinrich VIII. Romeo und Julia. Ein Sommernachtstraum. 5. Bd. Julius Cäsar. Was ihr wollt. Der Sturm. 6 Bd. Hamlet. Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt. — 7. Bd. Der Widerspenstigen Zähmung. Viel Lärmen um nichts Liebes Leid und Lust. — 8. Bd. Coriolanus. Die Komödie der Irrungen. Die beiden Veroneser. — 9. Bd. Die lustigen Weiber von Windsor. Das Wintermärchen. Titus Andronicus. — 10. Bd. Antonius und Cleopatra. Maß für Maß. Timon von Athen. — 11. Bd. König Lear. Troilus und Cressida. Ende gut, alles gut. — 12. Bd. Othello. Macbeth. Cymbelin. — —

WILLIAM SHAKESPEARE

IN SEINEM WERDEN UND WESEN

von Rudolf Genée.

Ein Band mit einem Titelbild: Shakespeare von Adolf Menzel. — Geh. 9 Mk.

HAMLET AUF DER DEUTSCHEN BÜHNE BIS ZUR GEGENWART

von ALEXANDER VON WEILEN

Geheftet 4.50 Mark ** Gebunden 5.50 Mark **

Zu den mit einem * bezeichneten Preisen tritt ein Teuerungszuschlag von 25 Prozent
Zu den mit zwei * bezeichneten Preisen tritt ein Teuerungszuschlag von 75 Prozent
Ausführliche Prospekte werden allen Interessenten auf Wunsch gerne übersandt

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
ALTER DE GRUYTER & COMP., VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP., BERLIN W 10

DAVID GARRICK
ALS SHAKESPEARE-DARSTELLER
UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE HEUTIGE SCHAUSPIELKUNST

Geh. 4.50 Mk. ** VON CHRISTIAN GAEHDE Geh. 4.50 Mk. **

ZU GOETHES FAUST

VORARBEITEN FÜR EINE ERKLÄRENDE AUSGABE
VON ADOLF TRENDELENBURG

Preis geheftet 7.— Mk.*, gebunden 9.— Mk.*

Die hier vereinigten Aufsätze wollen einer neuen, erklärenden Ausgabe des Faust vorausgehen, die, dem Vorbilde der weitbekannten Klassikerschulausgaben nacheifernd, in völlig neuen Formen der Sprach- und Sacherläuterung dem Bedürfnis aller Leser, der gelehrten wie der nicht gelehrten, gerecht werden soll.

Vielen war die Beschäftigung mit Goethes Faust, namentlich in der Unrast des Krieges und des Umsturzes, eine Erquickung. Auch Tausenden unserer Feldgrauen war er ein tröstlicher Begleiter. Er wird es den Deutschen auch bei der entsagungsvollen Friedensarbeit bleiben als Spiegel ihres Wesens, als Born ihrer Bildung, als Talisman auf dem Wege aus Nacht zum Licht.

Der Grundgedanke in Goethes Faust

Von WILHELM SPLETTSTÖSSER.

*— Preis geheftet 3.50 Mark ** —*

Diese Abhandlung stellt sich zu denen, welche die Einheitlichkeit in Goethes Faust vertreten. Die Darlegungen wenden sich an weitere Kreise, nicht nur an Fachgelehrte.

GOETHES FAUST AM HOFE DES KAISERS

VON J. P. ECKERMANN — ORIG. PAPPBAND 2.40 MARK **

Die Grundlagen der Hebbel'schen Tragödie

Preis geh. 3.— Mk.** VON FR. ZINKERNAGEL Preis geh. 3.— Mk.**

Zu den mit einem * bezeichneten Preisen tritt ein Teuerungszuschlag von 25 Prozent
Zu den mit zwei * bezeichneten Preisen tritt ein Teuerungszuschlag von 75 Prozent

Ausführliche Prospekte werden allen Interessenten auf Wunsch gerne übersandt

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & COMP., VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP., BERLIN W 10

DRAMATURGISCHE LITERATUR

CARL HAGEMANN

Moderne Bühnenkunst

in zwei Bänden
Band I, Regie - Band II, Der Mime
5. Auflage

„Ein Werk, das aus einer inneren Synthese heiliger Theaterbegeisterung mit reicher praktischer Erfahrung geboren, die ideale Forderung der Bühnenkunst aufstellt."
Das Deutsche Drama

Geheftet je 9 Mk., geb. je 12 Mk.

Spiele der Völker

Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika u. Ostasien
3. Auflage

„Diese Schilderungen bieten allein rein künstlerisch durch die lebendige Persönlichkeit Hagemanns höchst reizvolle Einblicke in die buntfarb. Welten fremder Kulturen"
Hamburger Nachrichten.

Geheftet 10 Mk., geb. 13 Mk.

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W. 57

Ein unentbehrliches Nachschlage-, Hand- und Lehrbuch mit 480 Beispielen
aus der dramatischen Literatur von Shakespeare bis Strindberg und Wedekind

★

DIE TECHNIK DER SCHAUSPIELKUNST

von Prof. ADOLF WINDS, Oberspielleiter, kgl. sächs. Hofschauspieler a. D.
Zweite, auf Grund neuester Forschungen und Erfahrung ergänzte Auflage.
Mit 14 Abbildungen im Text — Geh. 12.50 Mk. - Geb. 17.15 Mk.

Das Werk leuchtet in alle Gebiete des schauspielerischen Schaffens hinein und ermöglicht an der Hand zahlreicher Beispiele den Weg von der Theorie in die Praxis

★

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder auch unmittelbar durch den
VERLAG HEINRICH MINDEN - DRESDEN U. LEIPZIG
Briefadresse: DRESDEN-BLASEWITZ — Postscheck-Konto: LEIPZIG 81 969 — Drahtanschrift: MINDEN, BLASEWITZ — Fernsprecher: DRESDEN 30162 UND 30696 — Bankkonten: DEUTSCHE BANK, FILIALE DRESDEN, Depositenkasse C. DRESDNER BANK, Depositenkasse G, BLASEWITZ

H. BRINKMANN

KUNSTHANDLUNG

BIELEFELD + ROHRTEICHSTR. FERNRUF 2063

GEMÄLDE + MOD. GRAPHIK + KUNSTGEWERBE

WERKSTÄTTE FÜR BILDEREINRAHMUNG

Staatlich-Städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Bielefeld

Direktor: Max Wrba.

Tages-, Abend- und Sonntags-Unterricht

Fachklassen für Textilberufe / Schneiderinnen / Dekorationsmaler / Zeichner / Buchdrucker / Bildhauer / Bauhandwerker / Gärtner / Tischler / Schlosser / Werkstätten-Unterricht / Vorbereitung zur Meisterprüfung / Webereilehrwerkstätte / Stick-Schule Maschinenbau - Abendkurse

Öffentlicher Lesesaal / Drucksachen durch Sekretariat

Gebr. Niemeyer

Gehrenberg 2 (Ecke Markt) Bielefeld Fernsprecher Nr. 2584.

Bücher und Musikalien

Grosses Lager klassischer und moderner Werke

Stets das Neueste in schöner Literatur, sowie Musikalien

NEU ERÖFFNET!
ERHEBLICH VERGRÖSSERT!

J. D. KÜSTER NACHFOLGER

NIEDERNSTR. 25 **BIELEFELD** FERNRUF 1801

Abt. I: Papierhandlung . Papiere für den täglichen Bedarf. Geschenk- und Luxusartikel der Papier- und Lederwarenbranche. Familiendrucksachen.

Abt. II: Moderner Bürobedarf . Geschäftsbücher, Schreib- und Rechenmaschinen, Vervielfältigungsapparate, Kontor-Möbel . Möbel-Ausstellung in einem besonderen Raume.

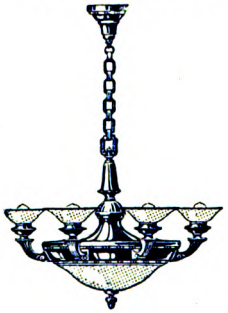
Abt. III: Buch- und Kunsthandlung . Reichhaltiges, sorgfältig gewähltes Lager aus allen Literaturgebieten, vorwiegend schöngeistiger Richtung . Große Bilderausstellung in einem Nebenraume.

HEINRICH SADLER, BIELEFELD

OBERNTORWALL 23 c, (NÄHE JAHNPLATZ)
GEGRÜNDET 1809 - FERNSPRECHER 2899

AUSFÜHRUNG ELEKTR. LICHT- U. KLINGEL-ANLAGEN

GESUNDHEITSTECHN. INSTALLATION FÜR GAS-, WASSER- UND KANAL-ANLAGEN



STÄNDIG GROSSE AUSSTELLUNG ZEITGEMÄSSER BELEUCHTUNGSKÖRPER - WASCHTOILETTEN UND BADEEINRICHTUNGEN - GASHERDE - GASKOCHER

Parfümerie

Carl Heisterkamp

Bielefeld, Schillerplatz 26

gegenüber dem Stadt-Theater

Telephon 1963

Sämtliche einschlägigen Artikel nur erstklassiger Firmen

Frisieren, Ondulieren, Manicure u. Kopfmassage

Peinlichste Sauberkeit. Sorgfältigste Bedienung

EMMY STROUCKEN

Grosse Auswahl
modern. Schleier

ELEGANTE
DAMENHÜTE

BOAS in seltener
schöner Auswahl

OBERNSTRASSE 34

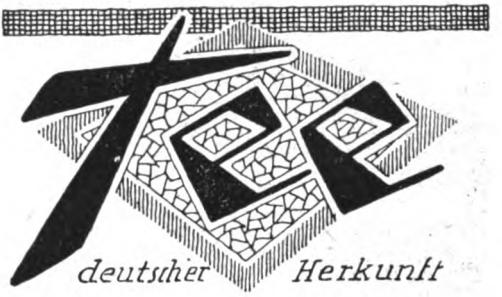
GESCHW. SALOMON
SPEZIAL-KORSETT-HAUS I. RANGES

ZUM EINKAUF ALLER ARTEN KORSETTS FÜR DAMEN UND KINDER. ANFERTIGUNG NACH MASS UNTER GARANTIE FÜR SITZ UND HALTBARKEIT, AUCH FÜR LEIDENDE - AUSGLEICH HERVORTRETENDER UNEBENHEITEN DER FIGUR IN HÖCHSTER VOLLENDUNG.

F. Consbruch, Bielefeld
Obernstrasse 9

Sonderhaus in Porzellan, Glas, Kristall
keram. Kunsterzeugnissen

Dr. Oetker's



das Familiengetränk aller!

Nur echt mit der Schutzmarke

Zu haben in Paketen zu 50 gr Inhalt.

„Deutsche Ware fürs Deutsche Haus“

Das ist das von uns unter den jetzigen Verhältnissen zu erstrebende Wirtschaftsziel. Wir müssen danach trachten, uns soviel als möglich vom Auslande frei zu machen, um unser Geld nicht ins Ausland wandern zu lassen. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft trägt hierzu bei, und wer ihn in seinem Haushalte trinkt, hilft mit, das Deutschtum zu stärken. **Dr. Oetker's Tee** deutscher Herkunft ist ganz erheblich billiger, als der meist über England zu uns kommende überseeische Tee, und alle, die ihn probieren, stimmen überein in seinem Lobe:

„Ausgezeichnet“, „wirklich gut“, „sehr wohlschmeckend“!

GROSSES LAGER NEUESTER

DAMEN-, HERREN-
UND KINDER-KLEIDUNG

SEIDENSTOFFE, KLEIDERSTOFFE, MODE-
ARTIKEL, KURZWAREN, WÄSCHE,
GARDINEN UND TEPPICHE

FEINE MASSANFERTIGUNG
FÜR DAMEN UND HERREN

F. BUDDEBERG

GEGR. 1827 BIELEFELD GEGR. 1827

Gewerbebank zu Bielefeld

e. G. m. b. H.

Vermittlung von Bankgeschäften aller Art.

Eröffnung von laufenden Rechnungen und Scheck-Konten.
Gewährung von Krediten. Diskontierung von Wechseln.

An- u. Verkauf von Wertpapieren.
Verwaltung von Wertpapieren.

Annahme von Depositen und Spareinlagen,
Verzinsung je nach Kündigungsfrist.

Stahlkammer
mit Schrankfächern unter Selbstverschluß der Mieter.

Dürkopp
Leichte Kettenlose
Fahrräder
FR. TATULA
MOTORWAGEN
FAHRRÄDER
DÜRKOPPWERKE
ACT. GES. BIELEFELD

CARL ECHTERBECKER

WERKSTÄTTEN FÜR WOHNUNGSKUNST

BIELEFELD

STÄNDIGE REICHHALTIGE AUSSTELLUNG
V. MUSTERZIMMERN IN JEDER PREISLAGE

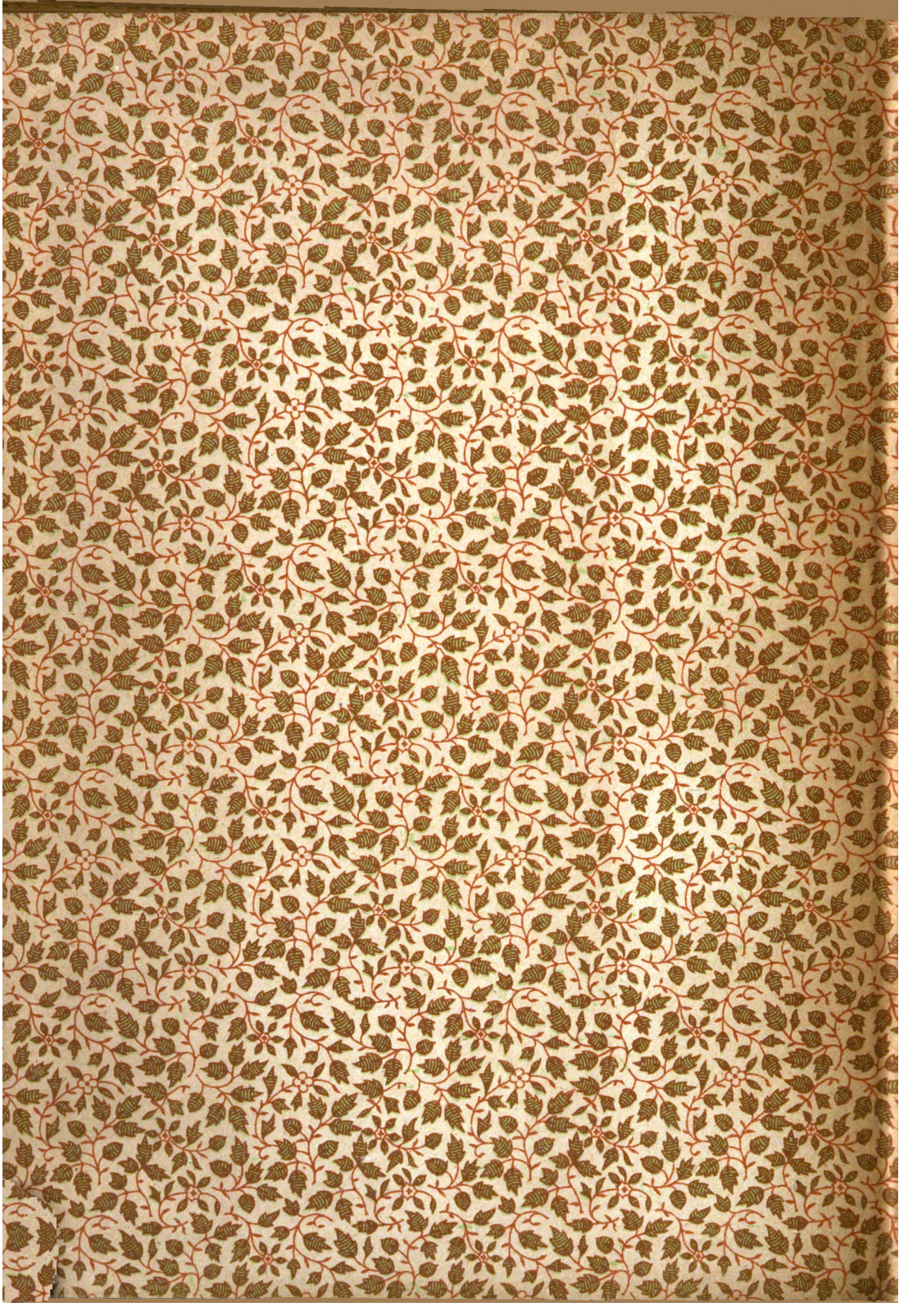
OTTO FISCHER, BIELEFELD

KUNSTHANDLUNG

OBERNSTR. 47 · FERNRUF 1896

ORIGINAL-GEMÄLDE GRAVÜREN
RADIERUNGEN HOLZSCHNITTE

SPEZIALITÄT: GESCHMACKVOLLE EIN-
RAHMUNGEN IN EIGENER WERKSTATT



UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 057 039 0